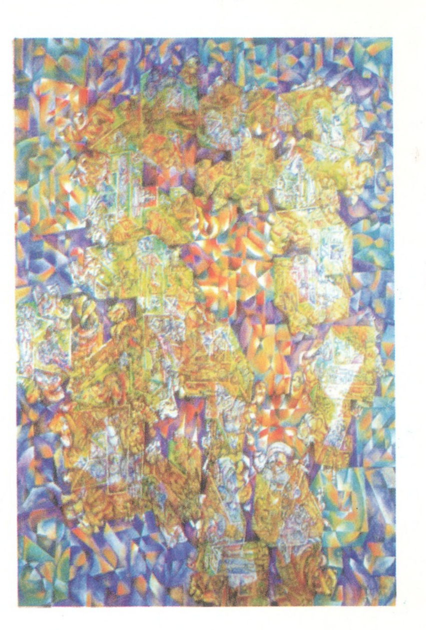
فكر وإبداع

إصدار علمي محكّم



العدد (٣)

أكتوبر ١٩٩٩



قواعد النشر بالإصدار

- يقبل اصدار فكر وإبداع نشر المواد وفقا للاعتبارات التالية:

١ - ان تكون المواد المرسلة إلى الاصدار - مبتكرة ولم يسبق نشرها.

٢ - تخضع المواد للتحكيم النوعى المتخصص .

٣ - يخطر الاصدار الكتاب بقرار صلاحية المواد أو عدمها .

٤ - لا يقبل الاصدار المواد المنشورة أو المقدمة إلى جهات أخرى.

٥ - البحوث والدراسات التى يرى المحكمون تعديل مواضع فيها - ترد إلى اصحابها لتنفيذ ملاحظات المحكمين لكى تأخذ طريقها الى النشر.

٦ - الاصدار غير ملزم بإعادة الأصول المرسلة إلى اصحابها سواء نشرت ام لم تنشر .

المواد المنشورة بالإصدار تعبّر عن آراء أصحابها فقط

فكر وإبداع

إصدار متخصص

يعنى بنشر بحوث ودراسات علمية محكمة

يشرف على إصدارها : أ . د . حسن البنداري

.المراسلات :

جميع المراسلات توجه باسم المشرف على الإصدار . د حسن البندارى

القاهرة ـ مصر الجديدة روكسى ـ شارع أسماء فهمى كلية البنات ـ جامعة عين شمس

ت ٥٨٥٦٦٢٢ فاكس : ٦٢٨١١٤

فكر وإبــداع

إصدار متخصص علمى محكم

يصدر عن مركز الحضارة العربية

***

ـ مركز الحضارة العربية مؤسسة ثقافية مستقلة. تستهدف المشاركة فى استنهاض وتأكيد الانتماء والوعى القومى العربى فى إطار المشروع الحضارى العربى المستقل .

يتطلع مركز الحضارة العربية إلى التعاون والتبادل الثقافى والعلمى مع مختلف المؤسسات الثقافية والعلمية ومراكز البحث والدراسات. والتفاعل مع كل الرؤى والاجتهادات المختلفة .

ـ يسعى المركز من أجل تشجيع إنتاج المفكرين والباحثين والكتاب العرب ونشره وتوزيعه .

ـ يرحب المركز بأية اقتراحات أو مساهمات إيجابية تساعد على تحقيق أهدافه.

ـ الأراء الواردة بالإصدارات تعبر عن آراء كاتبيها ولا تعبر بالضرورة عن آراء أو اتجاهات يتبناها مركز الحضارة العربية.

رئيس المركز

على عبد الحميد

مدير المركز

محمود عبد الحميد

مركز الحضارة العربية

٤ شارع العلمين ـ عمارات الأوقاف

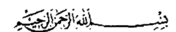
ميدان الكيت كات ـ الجيزة ج . م . ع

تليفاكس : ٣٤٤٨٣٦٨

لوحة الغلاف تحية من
الفنان الكبير
عبد الرحمن النشار

مستشارو الإصدار

المحتويات



افتتاحية العدد

د . حسن البنداري

يواصل إصدار فكر وإبداع مسيرته الفكرية والإبداعية بحذر، وثقة، وتفاؤل.. وهى أسس نرتكز عليها ونحن نسعى بإخلاص إلى شغل جزء من فراغات « المشهد الفكرى الإبداعى » بمصر والعالم العربى.

ويتفق هذا المسعى الطموح مع هدف واضح يتبناه « مفكرون مكثرثون » وهو: ضرورة استكمال هذا المشهد بتغذيته بالفكر الراقى المنتج، والإبداع النوعى المؤثر.

والواقع أن مواد العددين : الأول والثانى- تقرّب أهدف إصدار فكر وإبداع من هذا الهدف السامى النبيل، الذى يدعو إليه هؤلاء المفكرون، الذين ساندوا ويساندون حركة هذا الإصدار برؤاهم الثاقبة، وخبراتهم الواسعة، حتى يكون له مكان بارز فى « مشهدنا الفكرى المصرى العربى »، الذى نرجو أن ينافس المشاهد العالمية الأخرى، فى القرن القادم.

ويحتوى هذا العدد الثالث على بحوث ودراسات تمضى فى أربعة محاور. المحور الأول هو « النقد الأدبى بوجهيه الروائى والشعرى »، عمد فيه كتابه إلى بحث الإمكانات الفكرية والطاقات الجمالية للنصوص.

ويعنى المحور الثانى « الإعلامى » بدراسة طبيعة الصلة بين جهاز التلفزيون وجماهير المشاهدين أثناء فترة الحج، وينطوى المحور الثالث، « مشكلات الترجمة » على دراسة بالفرنسية عن الدور النوعى للمترجم فى المجلات الأدبية المعاصرة. وأما المحور الرابع فهو « متابعة » باللغة العربية لكتاب عن الفن المسرحى تركز على إحدى قضاياه، وباللغة الفرنسية لمؤتمر عالمى عقد فى باريس تناول مشكلات وقضايا عديدة يتعرض لها معلمو الفرنسية فى البلدان المختلفة تتعلق بالذات والآخر، والاختلاف النوعى للثقافة، وتداخل الثقافات، وازدواجية اللغة، وإشكالية الترجمة.

والمؤكد أن جميع هذه المحاور تدخل فى نطاق رغبتنا المتكررة فى تحقيق طموحنا النبيل المشروع، الذى يسعى إلى استكمال معالم « المشهد الفكرى الإبداعى » فى مصر والعالم العربى. خلال السنوات المقبلة.

المادة العربية

(البحث - المقال النقدى)

الثنائيات الفنية فى رواية « السيد الذى رحل » لمحمد قطب

د. محمد حسن عبد الله *

تهبط الحياة على الإنسان، أو يهبط عليها الإنسان، فلا يدرك لها معنى إلا حين يدرك معنى الموت، وكما يؤكد هذا ثنائية الوجود والعدم، فإنه يؤكد درامية التنازع بين قطبى الثنائية. فى إطار هذه الثنائية الحتمية تتوالد ثنائيات أخرى هى التى صنعت هيكل هذه الرواية، ولونت تجربتها « الريفية » بألوان الطبيعة البشرية الضارية بجذورها فى عمق وجودها، وارتفعت بتردد الأصوات فيها من منازل القرية إلى مدارات الكون، وتحركت حياة « السيد » ما بين هوى القلب وضوابط العقل، وما بين النجاة بالعلم وتأولات الخرافة، فكان وجوده بين عدمين علامة على ثنائية مجاهدة الإنسان : الظفر والقهر.

من بين الروايات التى تتخذ من الريف بيئة مكانية لها، تنفرد هذه الرواية بمنحنى خاص بها يغنى مستويات الرمز وحرية التأويل بما لا يتاح لرواية «ريفية» أخرى. إن الكثرة من هذا الانتماء البيئى تفرض وجودها على ذاكرة التلقى بفعل السبق الزمنى أو بحدّة التقمّص الأيديولوجى فى روايات: زينب، والأرض، والحرام، والميل نجد الحفاوة بالطبيعة، وبالإنسان الموقف والقضية الاجتماعية، وليس فى «السيد الذى رحل» شىء من هذا، ويتأكد جانب «المطلق» فيها أنها تجرى فى قرية مصرية الملامح والعلاقات، غير أنها ليست محددة بالاسم، ولا بالموقع، وليست ذات علاقة بمدينة قريبة

* أستاذ النقد الأدبى، بكلية الدراسات العربية ـ جامعة القاهرة .

أو بعيدة، ولم يحدث أن وفد عليها غريب غير هذا السيد الذى أقام فيها عدداً من الأعوام ثم رحل ، وكذلك لم يغادرها أحد إلى مكان، مما يجعل منها قرية ذات طبيعة خاصة بها، وإن كانت ـ بوجه عام ـ قرية أرضية شديدة الارتباط بالواقع قادرة على استدعائه وتنبيه الوعى به، وقد توازن هذا الإطلاق المكانى بإطلاق آخر زمانى، فلولا أن «صابحة» استخدمت مسحوق الغسيل، وأنه مما قيل عن «الأستاذ» أنه يجبر تلاميذه على تلقى «الدروس الخصوصية» ما وجدنا مؤشراً دلالياً يقرّب إلينا زمن الرواية، وهذا المستوى من تجنب التحديد الجازم لمكان الرواية وزمانها، وهما العنصران الفاعلان المهيمنان على الرواية الفنية، كلاهما، أو بالتبادل، أو على التعاقب، كان يدفع بقوة إلى استصحاب العنوان «السيد الذى رحل» مفتاحاً شديد الحضور لتوجيه القراءة وتأطير التلقى، ويدعم هذا شعاع من التشكيك يتقاطع، واليقين فى كل مراحل الحدث، ومكونات الشخصيات ، والأفكار ، والنتائج ، مما يفتح الطريق أمام ما لا ينتهى من الاحتمالات والتأويلات، ففى عنوان الرواية يتصدر «السيد» الذى نعرفه اسم علم، وصفة، على تباعد الدلالة فى كل من استخدامين ، وهو غريب زرع نفسه فى القرية، يوصف بأنه «الحبيب»، وكذلك فإن رحيله كان بالموت وليس بالنزوح عن المكان ، وأيضاً فإن العنوان / الجملة يحتمل التمام (المبتدأ والخبر) كما يحتمل الانتظار، ومن ثم التقدير، لمحذوف نتيجة الرواية ذاتها. وإن

تصدّر «السيد» تُغرى بسيطرة «الشخصية» وأنها التى» تشكل بنية الرواية، وهذا صحيح فى بعض ما يعنيه، فالسيد شديد الحضور فى كل الأحداث والمواقف.منذ «ظهر» فى هذه القرية وإلى أن تراجع حضوره واختفى هذا الاختفاء المعنوى الذى أخذ صيغة الموت، ومع هذا البزوغ للشخصية سنجد ما يعارض هذا التصوّر الجاهز «المريح»؛ لأن هذا السيد لم يأخذ موقع المبادرة أو المبادأة فى فعل واحد، كان لا ينقصه الحلم، ولا المنطق ، ولم يغب عنه الهدف الذى يعلنه فى أكثر من مناسبة ، ولكنه كان «رد فعل» أكثر منه فعلا، وكان ضابط إرادة، أكثر منه صاحب إرادة، وكان مستفيداً من حدث يتولد فى الخارج (الموضوع) أكثر منه صانع حدث يؤسس به واقعاً جديداً، وكل هذا يدفع به ـ مع الرواية ـ إلى أفق الحلم، أو الأمنية التى تنقدح من شرارة الواقع الصدامى الذى نعيشه (على مستوى القرية / الوطن /العالم/ الحضارة)، ولا يرقى إلى مستوى المثال أو اليوتوبيا. ولكن هذا الموقع «الوسطى» للسيد وما يمثله من فعل يستند إلى «القيمة» وليس التأثير، ومن ثم يظل هذا السيد العمود الفقرى المستمر عبر مفاصل الرواية، والقادر على منحها دلالة تتجاوز بها معطيات الواقع المباشر، تتحرك بها بين أن يكون هذا السيد زعيما سياسيا إصلاحيا عايشنا بزوغه من رحم المجهول ورحيله المتوقع بالموت بعد الانطفاء ، وأن يكون هذا السيد ذاته حقبة من زمن الإنسان (الإنسانية) وهى تغادر سطوة القهر أو

سلطة القهر التى تحاصر وجود الإنسان فى ذاته الفردية، إلى الشعور بالآخر والعمل بين الجماعة ومعها، بل يمكن أن يكون هذا السيد نفسه القرن العشرين الذى يرحل الآن، وقد أحدث فى حياة البشر تغيرات كما فجر آمالاً وخلف حسرات وأحلاما محبطة .

وفى كافة هذه الدوائر أو المحاور المتداخلة ستكون القرية، كما يكون السيد والعمدة، وشيخ الخفراء رموزاً أو أقرب إلى الرموز، ض الواقع ولكنها رموز تمّ استنباتها فى أر وليس فى فضاء الأحلام، وإن القراءة التأويلية للنصّ ستجد لكل مستوى ما يغذيه ويرشحه ، ومن الطبيعى أن تكون لهذه القراءة موقفها التأويلى ، أو رؤيتها ، دون أن تحاول طمس ما يغاير أو يناقض. والمهم أن هذه الرؤية ليست اعتباطية أو خرافية، إنها ـ كما اكتشفت بأسس موضوعية متحققة فى الرواية أن شخصية السيد هى المهيمنة حتى وإن كانت تولد فى داخل الموقف أو الحدث ولا تصنعه، أو تتخيله قبل أن يكون ـ فإنها ـ كخطوة تالية ـ لابد أن تكتشف الصيغة المتكررة، أو العلامة التى تمثل الملامح الأساس فى مسيرة السيد، وأن تكتشف كذلك تلك البؤرة، أو اللحظة الجامعة الفاصلة التى بمكنتها أن تقدم التفسير المقنع لكل مفردات هذه الذات المتميزة بتجربتها .

إن عددا من العلامات المتراتبة تبدو كثوابت تدفع بشخص السيد من الفردية إلى النمطية التى تقترب به من تشكيل البطل الملحمى الذى يتبنى أحلام الجماعة، ويقودها ، ويرتهن مصيره بتحققها ، وينتهى دوره ببلوغها، أو أن تكون حياته ثمن إعلانها وتثبيت قيمتها كهدف نهائى لهذه الجماعة.

إن الفتى الذى حمل اسم السيد، أو اجتباه لنفسه نشأ فى واقع هو ضد هذه السيادة، فهو مجهول الأب، أوجاء فلتة ـ كما يتحدث عنه أهل قريته ـ ولكن دون رضاه بهذه الدونية المشاهدة والممارسة، إذ لم ير من أمه إلاّ الصلاح والضراعة، فكيف يتصور أن تختار غير الطريق الصحيح لمجيئه إلى الدنيا، وحين حاصرته نظرات القوم المسمومة فإنه لم يواجه شرهم بالشر، وإنما بالعزلة، والعبادة، وطلب العلم، وصدره القرآن، حتى إذا قرأ سورة الكهف ذات ليلة جاءه الهاتف فى فجرها يستحثه على الرحيل، فرحل بليل (مهاجرا) إلى تلك القرية الأخرى التى نشهده فيها. فقد تحققت لنشأة السيد أهم ركائز البطل الملحمى (الشعبى): أن الشبهة أو الغرابة تحيط بمولده، وأنه ينشأ يتيما، وأنه مجفّو من قومه، وأن نصرة دعوته ترتبط بالهجرة ، فهذا الكهف الماثل فى السورة القرآنية ، الذى هجر هو ماضيه، وقريته، وسلبيته، أو وقوفه عند حدّ التلقى، لأن أول أعماله فى القرية التى حط رحاله فيها كان رفض التهمة ، ورفض إضمار المنابذة ، ومن ثم بدأت مرحلة أخرى ستكشف لنا جانباً من طبيعة المرحلة الأولى المضمرة فى مسيرة هذا السيد. على أن هذا الكهف المعنوى، الذى غادره ذات فجر، يتسع لأن يكون حالة العماء والاختلاط التى يعانيها الفكر، إذ يتداخل مع العواطف

والغرائز وأنواع الجنوح ، فلا يصل إلى التحدّى والوضوح إلاّ بهذه النقلة (الهجرة) إلى مستوى آخر من العلم والعمل . لقد استطاع الغريب الفرد المزروع فى غير أرضه أن يحوز قلوب الفقراء، وأن يمثل ضاغطا على أصحاب السلطة والثروة، فكان «الكل فى ساحته» ويقال عنه «هل فى البلد سيد غيره»؟ فكان المصدق فى أمانته ودعواه حتى فيما لا تجرى العادة على الموافقة فيه، وفتحت له الأبواب والجيوب والقلوب، ولكنه رحل كما جاء ، وحيداً، منسيا تقريبا، ولكن بعد أن رفع شعارات جد خطيرة، وأجرى بنفسه تطبيق بعضها ، فالحياة فعل، ونموذجها حبة القمح حين توضع فى التربة، ثم يوكل سرها إلى خالقها ، والأرض لمن يفلحها (ص١١٧) والقلب هو المرشد إلى الضلال (ص١٣٤) والأخضر سيد الألوان (ص١٤٨) أما الكنز الموعود فيوزع على الكافة حسب الحاجة، وليس احتكار لصاحب الأرض التى قيل إنه مركوز فيها (ص١٦٢) ومثل هذا مارسه فى توزيع لحم الذبيحة (ص١٩٤) وليس من شك فى أن هذه المقولات التى تمنح الرواية جدتها الفكرية وتكاد تصعد بها إلى مستوى الرؤية الفلسفية تتعارض وما استقرت فى القرية المعروفة بالخبرة المباشرة من قوانين وعلاقات طبقية، وهذا التعارض يدعم ملحمية النشأة بملحمية الرسالة، والهدف ، لأن السيد لم يكن يعمل لتحقيق غاية ذاتية، ولم يكن عمله ردّ فعل لمعاناة خاصة ، أو ثأر خاص، على قدر ما تعرّض له من إيذاء واتهام، فقد كان العفو مبذولاً ، وكان إحسانه موصولا، فاستهدى العقل فى عمله ، ولكنه غرس محبته فى القلوب.

ثنائيتان تتنازعان حياة السيد من أصل وجوده إلى آخر أيام حياته، الثنائية الأولى: العقل والقلب، والثنائية الأخرى: العلم والخرافة. سنمضى نستجلى هذا التشكيل الخاص وكيف صنع بنية الرواية، بمعنى أنه تجاوز الشخصية فى عالمها الداخلى، إلى سلوكياتها المعلنة، وعلاقاتها بالقوى الفاعلة والخاملة فى القرية، بما يشمل طبيعة هذه القوى ذاتها. وهنا نستعيد ما ألمحنا إليه آنفا من أن هذا «الحلم» الذى عبر بدنيا القرية مبشرا بالتغيير، كان ينبثق من حاجاتها المباشرة ، وقدراتها الماثلة، ظل «مشروعاً» أرضيا كشرارة تنقدح من تصادم حجرين، ولم يبلغ حدّ اليوتوبيا، أو البرق الذى يتولد من فيض السحاب . إن النسب المتحققة قد أكسبت الشخصية (والرواية) طابعاً كلاسيكيا متوازنا، يندر أن نصادفه فيما نتلقى من روايات هذه الحقبة، فليس فى الرواية على امتدادها أحداث فاجعة، أو مفاجئة، ولا انفعالات صارخة تصل حد الماهترة، كما أنها ـ فى تجريد المعنى ـ ليست هجاء لأحد طرفى الثنائية لصالح الطرف الآخر، وهذا هو جانب التقنين الرهيف الذى منح مساحة كافية لعالم المشاعر الداخلية ، وكان هذا أحد أوجه الاختلاف مع أنساق الرواية الريفية التى يغلب عليها فقر العوالم الداخلية للشخصيات وانحسار المشاعر وسطحية

الفكر فى مقابل محاكاة المنظور والمسموع. إن «السيد» والقرية أيضاً، أو أنه مع القرية وبها، يجتاز منحنى التحول الحتمى الذى تجتازه الدودة حين تثقب الشرنقة وتكتسب أجنحة تطير بها، غير عابئة بجلدها القديم الذى تركته لعبث الريح.

تبدأ ثنائية العقل والقلب حضورها فى منشأ السيد أو ميلاده الذى لم نعرف بالعقل، ولا بالعلم، كيف تم، يوصف بأنه «فلتة» أى خارج السياق، أو القانون، فهل هو المسيح «وقد مضى زمن الإعجاز»؟ ولكن التجلّى الأكثر بهاءاً والأقوى دفقا لدماء الحياة فى شرايين هذه الرواية، أن هذا البدء «الظنين» للشخصية رشَّ ألوانه على جميع أفعالها، وترددت أنفاسه فى أهم مشاهدها، ولمعت أضواؤه الخفية تحت المعلن من كلماتها، فاكتسب الصراع فيها هذه المسحة الكلاسيكية الجليلة، حيث ينشب التعارض فى الأعماق، ثم تكون «الحكمة» صاحبة الكلمة الأخيرة، ولكن .. يالها من حكمة !! إن جذورها تنزف بدماء المجاهد لبلوغها، فتشى بسرِّ الهوى الدفين، كما تؤكد قدرة الإنسان على تجاوز مادته الأرضية بأن يسير وينطلق، وإن لم يحلّق .

وفى إطار هذا المنشأ الاحتمالى أو الظنين تمضى أعمال «السيد» وسطا بين جموح القلب وكبح العقل، وسطا بين يقين العلم ووهم الخرافة، فتحقق توسطا آخر بين الماضى والمستقبل. إن السيد يستخدم الكثير من كلمات الصوفية، ولعله أقرب إلى الصوفية العملية (لأنه لم يعتزل الحياة ولم يقاطع المجتمع، وإنما انغمس فى شئونهما)، ومن هذه الألفاظ الصوفية: القرب، والمجاهدة، والوجد، والمحبة، والدليل، ... إلخ، بل إن بداية التحول عن قريته إلى مهجره ذات طابع صوفى خالص، فبعد الهاتف، كان الخروج من الكهف ، وكان الشوق إلى موج الحياة المترع بالخضرة والبهاء «فما أجمل أن يندمج الإنسان فى الكون حتى يصبح ذرة من ذراته، سالكة، فى مداره، منسجمة مع الملكوت .. وجاء صوت طائر يردد لحنا شجيا فانسرب إلى داخله، وامتزج، فشعر بأنه يخف ويشفّ، وينسلخ عن هذا الرداء الغليظ الذى يحدده ويجسمه، كما تناهى إلى مسامعه أصوات أنين موجع ينبعث من منحنيات النهر حيث السواقى والتوابيت، فانبجس فى داخله انفعال جائش يعبق بعطر الوجدان الطازج الذى يحمله منذ جاءه الهاتف يدعوه إلى الرحيل.. ذلك الانفعال الذى يشعر بأن القلب موصول بنبعه الأزلى، وأن الرغائب الجسدية محكومة بخيط الحياة، واستمرارها، وأن السمو فى التسامى والعلو ، وإن خلف وجعا، وألما، وأنينا» (ص١٤٣).

هذا الوصف لعالم المشاعر، وقد أسند إلى السارد، أقدر اللحظات على تحديد أفق التجربة الصوفية (العملية) القائمة على مجاهدة النفس، وليس قتل الشعور، وتأتى «الظنة» من تخلل ألوان من الشعوذة ، فهو يفتح المندل، للإرشاد عن سرقة البهائم، ويكتب الأحجبة، ويعلق فتح الكنز على ذبح طفل دون الثالثة وفوق الثانية عند مدخله

«ويكون الذبح لحظة أن ينشقّ النور عن الظلام .. لابد من إراقة الدم فى سبيل تحقيق الحلم» (ص١٦٨) غير أن هذه الدعوة الأخيرة تنهى موقفا غاية فى التعقيد، وتفتح طريقا لعقلانية لم تكن فى الحسبان، فقد احتدم الجدل فى القرية حول الكنز وهل هو [illegible] خالص لمن سيظهر فى أرضه، أم أنه [illegible]رية، وقد انحاز السيد إلى الرا[illegible] [illegible]ى، متلمساً عليه أدلة من الشرع وحكم العقل، فلما رأى النزاع يوشك أن يكون دمويا وضع العقدة فى المنشار، فأفتى بضرورة ذبح طفل إذا رغبت القرية فى الكنز، وهو رمز فنى عميق ، فالصراع حول الكنز قتل لكل ما تعنيه الطفولة، ومرجعيته فلكلورية أسطورية، وبالطبع لن يمكن الحصول على هذا الطفل، ومن ثم انتهى حديث الكنز، وتحولت القرية إلى الإفادة منه (عمليا) فنشأت فى المكان أسواق ومهرجانات ومصالح، انتزعت دور الكنز وصنعته دون إراقة دماء ! بما فى ذلك ألوان الفساد التى تظهر مع التحويلات الاقتصادية الكبرى .

ومثل هذا ــ بدرجة أشد خطراً وأعمق دلالة ــ يقال فى استعانة عائشة، زوجة الأستاذ، بالسيد، للخروج من حالة العقم التي أحبطت حياتها بعد خمس سنوات من الزواج . لقد شكلّ السارد هذا المشهد بتوازنات واعتبارات دقيقة، وكذلك تقوم اللغة بدور مكثف كاشف للوجه المعلن من الحدث، والعمق الدفين المجهول. إن الزوج هو الذى حدّث السيد عن رغبة زوجته، وعلل الثقة بالسيد بأنه من أولياء الله الذين لا يمنعون خيرا عن أحد. وهنا يتدخل وصف الزوجة بالجمال الخاص، وتحسرها على أن يكون هذا الجمال محروما من الامتداد، والسيد لا يكف عن إرسال الدعاء والضراعة، ثم يطلب من الزوج الخلوة بامرأته، فلا يملك إلاّ الموافقة، وتتأهب المرأة للقاء المنفرد بأن تعتنى بجمالها، وتعد غرفتها وتهيئها وفق تصور بعيد عن جوّ الدعاء والضراعة: «تفرش البساط المخملى وتضع المخدات فى الأركان، ولا تنسى أن ترمق جسدها كلما خطت أمام المرآة. هى الآن على الحافة ، إما أن تسقط فى قاع معتم مظلم يجلب الموات، وإما أن تقفز عاليا فتطول الغيم وتمسك القمر وتحتضن الملاذ والملجأ، وتقبض على البذرة الرابعة ... مع السيد لايبدو الحلم مستحيلاً ... هذا الانثيال الذى يفيض عليها ويغرقها ويفضحها لم يأتها من قبل. أيكون البشارة ! ما أشدّ حاجتها إليه»(ص١٢٨) هنا تحضير لمشهد جنس صريح، تؤدى فيه مفردات الوصف وظائفها الإيحائية فى موقف لا يتحمل الكشف الصريح ، ولكن ماذا تعنى الستائر المخملى (بعده بقليل ستطرح جسدها أمامه ساكنا ، سجادة مخملية أخرى!!) والمرأة ، والحافة، والسقوط، والقفز ، تحتضن الملاذ، تقبض على البذرة الرابية ، يغرقها... ويفضحها حين انعقدت الخلوة، تجلى الضياع محايدا،

ينبئ عن استعداد للتلبية: «جلس السيد على ثوبها وجلست، دفست البساط، للمت يديها بين طيات الثوب» والمرأة العقيم ليست الشطر الفاعل فى تشكيل المشهد، القضية قضيته هو تحديدا: «رآها كاملة البهاء، ناضجة الأنوثة، فتذكر الزلزال الذى كان يداهمه ويكتمه بإرادة من فولاذ ... تبادلا نظرة طويلة صامتة فانكشف القاع... مشت يداها تمسح على جسدها كله، وتتباطأ فى المسح، وكأنما تفعل ذلك بفعل غريزة جائحة لا سيطرة لها عليها.. حدقت فيه ملتاعة... قال: ستكونين أما بمشيئة الله فلا تقلقى» (ص١٢٩) هذا الحضور «الربانى» فى سياق مشحون بدوافع الرغبة ومظاهرها أشبه بوضع البخور على الجمر فلا يلبث أن يتحول إلى دخان، وإن كان دخانا زكى الرائحة . إن جانب «المجاهدة» يتماوج بين صعود وهبوط ملتمساً مبررات صعوده وهبوطه من المصدر ذاته:

* انطرح جسدها أمامه ساكنا، وداخلها يعزف لحنا سماوياً .

* وأدرك أن الرغبة إنما هى تدريب على ممارسة الحياة فى لحنها الأبدى.

* ولكنها يجب أن تقف فى مكانها لا تتعداه، وإياها أن تهدم هذا البناء الشامخ الذى أقامه يوما بعد يوم ، حتى صلب وامتد جدارا سافعا .

* واقترب من الباب، وصوته عال كالصراخ، وهو يقول كالمحموم: اللهم اشفها، اللهم اشفها، اللهم اشفها..

حتى إن الزوج فى الخارج أرجفه الدعاء فبكى...

* وانتحى ركنا فى الحجرة، وجلس القرفصاء، ثم نهض ومعه قطعة من القطن مبلولة، تصدر منها رائحة الزعفران، وقال هامسا: بعد أن تتطهرى .. ضعيها فى مكانها، ولا تأتى زوجك قبل ثلاث ليال.

هذه الإرشادات الضوئية المحددة تضع علامات المشهد، كما تعمق بؤرة الشخصية التى هى عماد الرواية، وهى فى الصفحات ١٢٩، ١٣٠، ١٣١، وبعد عشرين صفحة (ص١٤٨، ١٤٩) سنعرف أن عائشة أنجبت بنتا، وأن «السيد» اكتسب بهذا التحوّل منزلة أثيرة فى بيت الأستاذ، وأنه حين يجلس فى حديقة الدار يسأل: أين ابنتى ؟! فترتمى البنت على صدره ضاحكة، أما عائشة المنطوية على سرها الغامض فقد «وقفت بجانبه، ينبعث من العينين ألق ينطق بالوفاء والشوق والمنة الصادقة: ـ أخذت منك الأنف يا السيد(!!)

إن السيد ـ الذى يعرف ما صنع ـ يتأول، حتى أنه «حمد الله أن استطاع أن يضفى بعضا من الهناءة الدنيوية، على قلوب كانت عطشى إلى السعادة» وهذا السلام الداخلى الذى يحتمى به من قلق الضمير يقوم على تسليم له وجه صوفى، وهو «أن الله يهيئ الأسباب، وما نحن إلاّ وسائل

يصطفيها الله ويرسلها» فهنا تنبسط مساحة التسليم لتشمل محراب العابد ومخدع الغانية فى إطار «المقدور».

على أن خلافا حاداً ـ فى نهاية الرواية ـ ينشب بين السيد والأستاذ، بعد المودّة والاعتراف بالجميل، وليس مصادفة أن يكون الخلاف حول لحم الذبيحة، ومن الأحق به ؟!

على أن هذا النسخ الجنسى فى الرواية لا يبدأ بالسيد، وليس سببا فيه فى كل أحواله، ولكنه ينتهى عنده حاملاً المعنى نفسه: الظنة والمجاهدة، تلك الحالة التى تغذى مستوى المباشرة والراهن فى قراءة الرواية (أنه رجل بين الدرويش والمشعوذ صادف بيئة جاهلة استسلمت له ثم تمردت عليه أو تجاوزته) كما تغذى مستوى الرمز الأسطورى فتذهب بنا إلى زمن صراع الفطرة والعقل، لتخرج الأخلاق من حالة العماء إلى الوضوح . وفى هذين المستويين من التلقى تقف شخصية «صابحة» إلى جانب عائشة، بل تسبقها بدءا، وتتجاوزها حضوراً وتأكيدا للمستويين كليهما . مبتدأ «صابحة» يجعل منها «يوكاستا» شعبية، التى حضنت الطفل حتى أصبح غلاما، فلما تطلع إليها بعيون الاشتهاء الخاضع لم تستطع مقاومته، أو لم تصرّ على المقاومة، وقد اختلط عليها معنى الشفقة وحدودها ومطالبها، وراق لها ـ فى لحظة خاطفة ـ أن هذا الاتصال الجنسى يرقى بها من مكان الخادم إلى موقع السيدة، أوالمرغوبة (ص٥٨) وإذا كانت الأسطورة الإغريقية، كما فى مسرحية سوفوكليس ، قد جعلت الموت من نصيب يوكاستا، والنفى من نصيب المتنكر لحق الأمومة (أوديب) فإن أوديب المصرى، وهو ابن رمزى وليس من بطنها، انطوى على سره ولزم الصمت ، أما يوكاستا المصرية (صابحة) فهى التى واجهت النفى لتتطهر به، وفى المنفى ظهر السيد، كما تاكد تدبيره وتأويله الخاص ، الذى حوّل النفى إلى «هجرة»، فالغرباء أقرباء، كما يقول، من ثم لا يرضى إلاّ أن تعود صابحة إلى وطنها فى القرية، تحت حمايته، وتبنيه لولدها، وعمله على أن تأخذ موقعا اجتماعيا «شرعيا» فيزوجها لشيخ ضرير من مريديه. إن «صابحة» الرمز توازى تجربة السيد مع القرية بتمامها، فقد ظهر تابعا مستجديا للعطف ، وكانت صابحة قد انتفخ بطنها فاختفت بعارها من القرية، ثم التقى السيد بها يوم وضعها، فى منفاها، وهذه الفترة الزمنية ذاتها ، والتى اكتمل فيها الجنين وطلب حقه فى الميلاد، هى بذاتها الفترة الزمنية التى انتقل بها وضع السيد من الوقوف بالأبواب ليقرأ الفاتحة ويمضى، إلى التصدر فى حلقات الذكر واستقبال المريدين، ومع صابحة أيضا يتنفس المستويان كذلك، فهذا التعاطف العميق مع خطيئة صابحة هو من قبيل قرابة الغرباء؟ أم من قبيل: من كان منكم بلا خطيئة فليرمها بحجر، أم من قبيل أن العابد والعاهر يلتقيان فى ساحة المقدور؟ وهل كانت القرية «رحما» أخرى تكوّنت ونضجت فيها تجربة السيد، موازيا تكوين الطفل ابن صابحة، الذى نسبه إلى نفسه؟!

إن علاقة صابحة بالسيد أكثر حضوراً، وأكثر تحرراً من هيمنته، إذا قيست بعلاقة عائشة به ، والمفارقة الواضحة تظهر ليلة موته ، فقد حلمت عائشة به، والرمز الجنسى واضح تماما فى هذا الحلم (٢٣ ـ ٢٦) وهو واضح أيضا فيما تصور به مشاعرها رمزا آخر الرواية (ص٢١٣)، أما صابحة فقد سبحت ضد رغبة السيد، ومارست حريتها ـ بما فيها الحرية الجنسية ـ وكأنما تأخذ ثأرها من ظلم الرجال لها، واضطهادهم لها قبل أن ترفرف على رأسها راية حماية السيد، وإعلانه براءتها، إنها ـ ليلة موته ـ لا تجد ما وجدته عائشة فى ذات الليلة : كدمة فى أعلى وركها حدثت بفعل غلّ واضح ، وإنما تساءلت دهشة: أيمضى فجأة دون بشارة (ص٢٠) دون أية إشارة (ص٢٩) وبهذا تحرر المعنى المنتج من سطوة وعيها الذاتى أو ربطه إليها، ليكتسب موضوعيته التى تشارك هى فى تأسيسها دون أن تمسك بدفتها. إن صابحة تنشغل بالبشارة والإشارة فى حين ينشغل زوجها بالكنز الذى ارتضاه له السيد (يختلف عن الكنز المادى الذى تتصارع حوله القرية) أما عائشة فإنها تستدعى بالحلم والرمز اشتهاءً قديماً ، فى حين لا يتحرج زوجها (الأستاذ) فى أن يلمح فى ملاحاته للسيد، إلى أصله المجهول !! فهنا مفارقة متأملة، فأم الطفل المجهول تنتظر البشارة، ووالد الطفلة الظنينة يرمى الوالد الحقيقى بدائة !!

إن المستويين المشار إليهما قد استخرجا من بناء لغوى جهد أن يستوعب فى مفرداته وسياقه الاحتمالين كليهما، وهذا أمر يصعب التوفيق فيه لتباعد المرمى، ومن ثم لا محيد عن الجنوح إلى الواقع، أو الرمز، فى هذا الموقف أو ذاك، على سبيل التغليب، أما ما يصنع جوهر الرواية أو عمودها الفقرى المشكّل من «السيد»، متعارضا / يتوافق مع عائشة وصابحة، كل على حدة، فقد بلغ بلغته المستوى الذى يفى بمرامى رواية ذات مستوى اجتماعى واقعى ، ومستوى أسطورى رمزى فلسفى . لقد استخدمت مفردات قادرة على الوفاء والتحضير لمشهد تراجيدى، هو موت السيد، ففى تلك الليلة كان نباح الكلب مثل ندابة فى مأتم، وامتزجت: تراتيل الحزن، بتراتيل العويل، وفى تلك الليلة اكتمل التحضير للفاجعة (الرحيل) والتمهيد لتقبل أساسها القديم (الظنة)، فقد تسمع الخفير على فتى يحاول إكراه زوجة أخيه الغائب على الخطيئة (ص١٦)، واستخدمت اللغة بعكس دلالتها : غبشة النور، و:غاطس فى النور (ص٢٠) ويمتزج اللفظ الصوفى (سبقت الإشارة إلى بعضه) بالتوسع فى استخدام الوصف «غويط» : ص ٢٣،٨، ٤٠ ، ٦٤، ١٢٧ ، ١٩٨ ، ٢٠٦ ـ والوصف «غاطس» ص ١٠ ، ٢٠ ، ٤٨ ، ١٧٦ للمادى والمعنوى والمجرد سواء، وينادى الرجل : «ياسيد» ص: ٢٩ ، ٣٠ ، ٧٨ ، ٨٠ ، ١١٢ ، ١١٦، ١٩٤، ولكن «ال»

المخصصة التى تدعى القصر تغلب على النداء فى النصف الأخير من الرواية ، ص : ١٠٥ ، ١٣٣ ، ١٤٦ فينادى : «ياالسيد». ويهتم السارد بوصف الأصوات ، مستدلا بها على الطبائع، ومستعينا على تجسيد حالات نفسية يصعب الاهتداء إليها بغير طريق التنفس والإفضاء الصوتى وإن دون كلام:

توصف صابحة مركزة فى : ضحكتها المشربة بخدر الصوت المذبوح (ص١١)، وليلة موت السيد : دوَى صوت مخروق راعب (ص١٧).

: صوت مسنون بلفظه حناجر النسوة (ص١٨).

: الصوت ينساب كالموجة الموحشة (ص١٨).

: رنين صوت حزين مكتوم (ص٢٠) .

: صوت حزين مقنوف (ص٣١)

: طاف الصوت متقطعا ، وحط على الآذان وانسرب إلى الداخل (ص٤٨)

: صوت مشروخ (ص٦٦) .. إلخ .

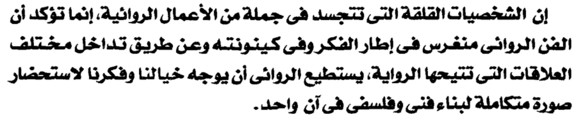
لقد كتب المحور الملحمى التراجيدى بلغة شعرية كثيفة، لم يختلف فيها أو يتفاوت لفظ السارد مع عبارات الحوار المسنده إلى شخصيات تصنع الحدث. هكذا كان الأمر مع عائشة، والأستاذ، وصابحة. أما المحور الاجتماعى الواقعى ، حيث العمدة ، وشيخ الخفراء ، والخفير ، وعبد العظيم وزجته .. إلخ، فقد كانت اللغة على وفاق مع الحدث العابر ، المرتبط بواقع قروى، مرحلى ، فهى لغة بطيئة، فضفاضة، تتناثر فيها أدوات العطف (الواو خاصة) و «قد» دون حاجة، وتترادف الأوصاف مؤكدة ومجسدة الرتابة الحياة الاجتماعية فى القرية، وجمودها فى تكرارها وعدم حتميتها، بل تتسلل إليها درجة من الافتعال، وتجنب المألوف المأنوس بإقحام « التفاصح» عليه، مثل : كفانا الله الشر (ص٤٢) بديلا لكفانا الشر، التى نعهدها، أو : يعنى أذهب إلى البندر أخدمك أيضا (ص٥٦) فأيضا، التى تعنى تفصيحاً لكلمة «كمان» مقحمة على نسيج الجملة الذى يصدر عن معجم وحس اجتماعى مباشر، ومثل : طه ، لن أحادثك (ص١٥٠) مع صحة ودقة البديل : أكلمك، أخاطبك ، فضلا عن درجة القرب من واقع اللغة الريفية المحكية .

إن أموراً أخرى (فنية) لا تزال تستحق العناية والتفصيل، كتقسيم السرد ــ زمنيا ــ إلى ثلاثة أقسام ، أو فصول ، وانقسام كل فصل إلى وحدات، وقد خص القسم الأول بتصوير ليلة رحيل السيد (موته) وكذلك القسم الأخير، فمن العدم، إلى العدم، أما النشأة والتهميش فقد تولاهما القسم الأوسط، ولكن الزمن لم يتدفق فى هذه الأقسام كنهر يجرى بانتظام، إن سدوداً وبحيرات «ورياحات» تعترض، وتضبط، وتكشف ، وتدور ، لتغنى الامتداد وترهص

بالنهايات. ويتسق هذا وأسلوب الكشف عن الشخصية الحاضرة فى كل وحدة ، إن ثلاثة مراحل، كالثلاثة الأبعاد التى تجسد الكائن ، تتوالى من العام ، إلى الخاص ، إلى الأخص ، فنعرف أن شخصا يتحدث، ويصف الأمور كما تتراءى له دون أن يكشف عن هويته ، ثم يلقى على نفسه ضوءا وحيداً ، يصدر عن الآخرين، فنعرف أنه محسوب على رجال الأمن، أو الإدارة فى القرية، ثم نعرف أخيراً أنه الخفير!! (انظر الوحدة رقم ١ من الفصل الثالث) يقول (ص١٧٩) مفتتحا الوحدة: «حين لمحته واقفا أمام باب الجامع....» بعد أسطر سنعرف شخصية هذا الواقف، دون أن نعرف المتكلم، الذى سيمضى فى استرساله إلى أن يقول بعد ثلاث صفحات: «ليس هناك شخص غير مرغوب فيه كمن يقوم بمهام الأمن... مع أننى أفلح مثلهم ، وأزيد عليهم المحافظة على الأمن» (١٨١) وبعد ثلاث صفحات أخرى يوجه إليه الغريب كلامه المباشر: «أليس كذلك يا شيخ الخفر؟» (ص١٨٤) وهذا التدرج منهج ثابت ـ تقريباً ـ فى تشكيل المواقف وتقديم الشخصيات وتحديد علاقتها بالحدث الراهن (مثلا ما يتعلق بعائشة ص٢٢، ٢٥ ، وصابحة ص٢٠٢) وبذلك يكسر السارد رتابة ارتياد مجهول الرواية ، كما يحاول أن يغاير فى زاوية الحكى ، فيحدث تبادل يكسر سياق الألفة، (انظر الصفحات : ٦٤ ، ١٧٠ ، ١٧٥ ، ٢٠٨) فيتم الالتفات فى مستوى المتكلم، أو المخاطب، أوالغائب، ولكن السارد يحقق انفردا بنائيا فى صنع لغته حين يدمج هذه الإمكانات اللغوية بحيث تبدو فى نسق المونولوج الذى يستوعب كافة صور الكلام، وكأن الكاتب ـ بهذه اللغة ـ يعيدنا إلى جوهر موضوعه ، وأنه رحلة الخروج من مرحلة العواطف والانفعالات التى تعتمد التداخل وتتنامى به، إلى عصر العقل ، وقدرته على سبك المتباعدات أو جَدْلِها فى ضفيرة واحدة ، هى منطق الحياة وقانونها الشامل، الذى يتجلى فى موقع «السيد» المطلق، وبهذا تتعدد ثنائيات السيد الذى رحل، ما بين ثنائية السيد (السلطة الروحية) والعمدة (السلطة المدنية) وثنائية الأسطورى الملحمى والواقعى الاجتماعى ، وفى إطار السيد بذاته تتجلى ثنائية العقل والقلب، وثنائية العلم، والخرافة، والمهم أن هذه الثنائيات على تعددها، قد امتزجت فى بناء جمالى اتسع لهذه الأضداد، تعدد ما ضفرها فى جدلية الحياة الممتدة.

الشخصيات القلقة فى الرواية العربية

د. رجاء عيد *



إن الشخصيات القلقة التى تتجسد فى جملة من الأعمال الروائية، إنما تؤكد أن الفن الروائى منغرس فى إطار الفكر وفى كينونته وعن طريق تداخل مختلف العلاقات التى تتيحها الرواية، يستطيع الروائى أن يوجه خيالنا وفكرنا لاستحضار صورة متكاملة لبناء فنى وفلسفى فى آن واحد.

وإذا اعتمد الروائى على ما يتيحه النظر الفلسفى لتجسيد ذلك القلق الذي يصاحب الشخصية الروائية، فإن الروائي الجيد يحفظ للعمل الفنى رواءه، كما يملك القدرة على إعطاء مغزى فلسفى يكون مستشفا من خلال الملامح العامة للعمل الأدبى .

تتعدد المتجهات الروائية تجاه تجسيد معاناة الشخصية القلقة، فمنها ما يركز على الجانب السياسي، ومنها ما يتصل بالعلاقة بين الأنا والآخر، ومنها ما يناوش البطل من أفكار ومعتقدات.

ولعل «نجيب محفوظ» يمثل ـ فى عدد من أعماله الروائية ـ جملة من مختلف الشخوص القلقة التى تتخالف فى أسبابها وتكويناتها. وتتميز الشخوص القلقة فى روايات « نجيب محفوظ» بأنها تتخلق من خلال جديلة فنية تتشابك خيوطها فى بنية العمل الروائى، وبواسطة رهافة انتقاء، وبراعة التقاط واختيار، تتشكل حيرات تلك الشخوص، وما ينوء بها وما يعتمل فى وجدانها، ويكون العمل الروائى ـ من هذا السبيل ـ مجسدا لحضور الذاتى فى الغير، وموبخا لتشابك الفردية بالجماعية، فيما يشبه تمثلا للوعى الجمعى من خلال الضمير

* أستاذ النقد الأدبى بآداب بنها ـ جامعة الزقازيق .

وبالمثل فإن عددا من الروايات تنطلق من هذا السبيل، وتتخذ مسارات مختلفة ولكنها ـ فى مجملها ـ تصب فى إطار الشخوص القلقة، ولعل من أبرز تلك الأعمال: «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح، و«الحى اللاتينى» ليوسف إدريس و«قنديل أم هاشم» ، ليحيى حقى، ويكون المنطلق فى الروايات السابقة معاناة «البطل» وقلقه لحظة التلاقى بين ذاته أو أناه العربية أو الشرقية، وبين الآخر فى الغرب، أو الأنا والآخر.

إن رواية « موسم الهجرة إلى الشمال» إذ تجعل ركيزتها شخصية « مصطفى سعيد»، كما نعلم ـ إنما تثير كثيرا من التشابكات النفسية والتحولات الاجتماعية، ومدى أثرها على الشخصية الروائية، ففى سؤال موجه للطيب صالح: (هل أرادت الرواية أن تعبر عن فشل جيل كامل نشأ فى ظل الاستعمار وقيمه، وتشرب نظامه، ثم رجع إلى أرض الوطن وهو يقف ضد تلك القيم محاولا أن يتأقلم مع الحياة فى وطنه؟!

ومع اضطراب السؤال فى رأينا حول القيم وكذلك الاضطراب فى جملة «وتشرب نظامه» فإن رد الطيب صالح يسمح لنا بتأويل آخر كما سنرى، يقول فى إجابته : (أعتقد من الحق أن نقول إن الرواية تتضمن هذه الملاحظة إن نهايت «مصطفى سعيد» تحقق هذه الأهداف التى تمثل فشله من أول الرواية إلى آخرها) (١)

وتتخذ هذه القصة ـ قضية التلاقى ـ من «المرأة» إطارا لصورة العلاقة التصادمية أو التصالحية بين الشرق والغرب، باستثناء «موسم الهجرة إلى الشمال» والتى تكاد تختزل المواجهة ـ فى هذه القضية ـ فى إطار «الجنس»، وإن كانت تنفرد الأخيرة بسمات خاصة.

ولعل من العدل ما يقوله «مصطفى رضوان» فى مقالة عن «مصطفى سعيد» (لقد كان من الصعب على مصطفى سعيد أن يميز بين الغرب الحضارى والغرب الاستعمارى، إنه المأزق الحقيقى بشخصية مصطفى سعيد)(٢)

لا يخلو الخط الذى يمتد محاولا تحقيق ذلك التلاقى بين الحضارات فى هذه الروايات من دوال تسكن ظل الرمز، ومن دلالات تخرج بالظل إلى النور فى عبارات بعينها.

ففى رواية « موسم الهجرة» نجد ـ مثلا ـ أن (النهر) هو رمز الحد الحاجز بين حضارتين: الشمال والجنوب، بينما تكون (السباحة نحو الشاطئ الآخر) هى محاولة

(١) من حوار مع « الطيب صالح» ملحق بكتاب تحولات الشوق فى موسم الهجرة إلى الشمال» لمحمد شاهين ـ بيروت ١٩٩٣ ـ ص١٩٥ .

(٢) من مقالة عنوانها «هل كان مصطفى سعيد رمزا لهزيمة الشرق » بقلم محمد رضوان، مجلة الموقف الأدبى ـ العدد (٢٧) ـ ١٩٩٣ .

للوصول إلى ذلك التلاقى، وفى (أحسست أن قوى النهر فى القاع تشدنى إليها) تتماهى ترسبات «الجنوب» وتراكمات الجذور والموروث.

و ـ الآن ـ صراع بين الثبات والتحول: (وفجأة وبقوة لا أدرى من أين جاءتنى رفعت قامتى فى الماء) .

و (لن أستطيع أن أحفظ توازنى مدة طويلة) .

ولكن «الراوى» وقد صمم على «التخلص» من قيود تعوق التحرك وتمنع التحول وأن يخلع أردية الجمود والتوقف، فإنه يقول: (دخلت الماء عاريا كما ولدتنى أمى)، وواضح دلالة العبارة، والتى يردفها بدوال أخرى تتبادل مواقعها بين الرمز والمرموز له:

* أحسست برجفة أول ما لامست الماء البارد.

* ثم تحولت الرجفة إلى يقظة .

وإن جملته الأخيرة تؤذن بتجاوز الصدمة الأولى، وتشى بحتمية التجدد وضرورة التيقظ لمستجدات حضارية ومعطيات ثقافية عديدة ومتعددة، وكثيرة ومتجددة، وينقبض القلق الاجتماعى والحضارى فى رواية «الحى اللاتينى» من خلال قصة حب بين (فؤاد) و (جانين مونترو) حيث يقف البطل بين طرفين متصارعين ـ فى تمسكه بحبيبته ورغبته فى الزواج منها والاستقرار معها، وبين تردده بعد قراءته خطاب والدته، حيث ينبض بداخله التقاليد ووطأة الموروث، والنظرة الشرقية للمرأة الغربية، وحيث تمثل المرأة عنصر المواجهة أو أحد الجوانب التى تومئ إلى المفارق بين الحضارتين .

وهناك جوانب أخرى فى الرواية تظهر كالبقع الداكنة تعكر مياه التيار وهى فى طريقها للانضمام إلى مياه الآخر، لكن هذا لا ينفى حتمية التلاقى والتواصل فكلاهما يسير فى مجرى نهر واحد هو نهر الحياة.

وتتمثل هذه الجوانب فى عوامل تتقارب رغم الايهام بتباعدها ، منها الغربة أو فقدان الهوية واغتراب الذات فى مجتمع يحقنها ببراثن الانتماء، التى تبينها لنا دول هذه المقتبسات التالية :

(ولكن رويدك. ولا تتعجل فى الحكم. الأرجح أنك ماتفتأ تعيش فى خيالك، وإن كان الواقع بين يديك. إنك ما تزال مشدوداً إلى أوهامك) (١)

(.... وأنت لن تنفر منهم إذا أدركت أنهم شبان قلقون، يبحثون عن أنفسهم. إننا جميعا، نحن الشبان العرب، ضائعون يفتشون عن ذواتهم بأنفسهم. ولابد أن نرتكب كثيرا من الحماقات قبل أن نجد

(١) الحى اللاتينى ص ٢٩ .

انفسنا.....) (١)

(.... كلهم حوله، وعشرات غيرهم، عيون تطل منها أرواح ضائعة، تبحث عن نفسها، على مقاعد الجامعات. وفى مقاهى الأحياء، وبين أذرع النساء. وهو نفسه، وهذا الشىء، هذه الصدفة الجوفاء، هذا العود من القش، أليس هو أضيعهم نفساً، وأشردهم روحا؟(٢)

ومن هذه العوامل ـ أيضا ـ وطأة الموروث والتقاليد «التى تظهر الاختلاف بين المجتمعين، وتشكل صدمة التلاقى .

ولا تبتعد شخصية «إسماعيل» فى «قنديل أم هاشم» عن هذا السبيل، فالبطل يظل فى حالة من «القلق» والتوتر، والحيرة بين جملة من المعطيات الثقافية والحضارية، وبين الرؤية، والرؤى تتراوح فى وجدان «إسماعيل» أمشاج من الوعى واللاوعى وهو فى طريق عودته لوطنه وأهله « وشعر إسماعيل بأن هذه الجموع أشلاء ميتة... هذا الرضا عجز، وهذه الطيبة بلاهة، وهذا الصبر جبن»(٣).

أما «نجيب محفوظ» فله فى ذلك السبيل ما يمكن أن يكون تميزا خاصا أو قراءة فنية لا ينازعه فيها أحد، وقد استطاع «نجيب محفوظ» خلق جدلية بين الأدبية الروائية والرؤية الفلسفية، ومن بينهما تشكلت تلك الشخوص القلقة، وهى تفرز تساؤلاتها فوق السطح اللغوى، وكأنها حوارات درامية غامضة فى باطن العمل الروائى، وفى إطار هذا التشابك فى نسيج الرواية ـ عند نجيب محفوظ ـ يكون المنحنى الفلسفى مستشفا من مجمل الملامح العامة للشخوص القلقة، فيما يشبه التقاطا خاصا لصورة الإنسان فى علاقته المتوترة مع كلية العالم وشمولية الوجود.

الميلاد والموت . الوجود والعدم الرحلة الشاقة تنطلق من ظلمة الرحم وتنتهى فى ظلمة القبر، وبين الظلمتين تستلب حياتنا الحياة، فكل لحظة نعيشها فقد، وليكن معنا هذا المقتبس والذى ينزف تساؤلات كالجرح لا يندمل ، هذه نفثات رحالة تنطلق ذاهلة مذهولة فى رحلة «ابن فطومة» لنجيب محفوظ .

« والحياة والموت، الحلم واليقظة، محطات للروح الحائر، يقطعها مرحلة بعد مرحلة، متخبطا فى بحر الظلمات، متشبثا فى عناد بأمل يتجدد، عمّ تبحث أيها الرحالة؟ أى العواطف يجيش بها صدرك؟ لم تقهقه ضاحكا كالفرسان؟ ولم تذرف الدمع كالأطفال ؟ ......» .(٤).

---

(١) المصدر السابق ص ٨٧ .
(٢) المصدر السابق ص٨٧
(٣) قنديل أم هاشم ص ٤٧ .
(٤) رحلة ابن فطومة ص ٧

وفى رواية « الشحاذ » تطالعنا من أول صفحة محاولة استشفاف المعنى فى اللامعنى، وتتزاحم الكلمات التى تشى بأن كل شىء غامض وضائع، وأن البحث عن العلة والمعلول، والوجود والعدم، والقلب والعقل، صوت فى البحر وقبض للريح »:

« سحائب بيضاء تسبح فى محيط أزرق، تظلل خضرة تغطى الأرض فى استواء وامتداد. وأبقار ترعى.. تعكس أعينها طمأنينة راسخة ولا علامة تدل على وطن من الأوطان، وفى أسفل طفل يمتطى جواداً خشبيا، ويتطلع إلى الأفق عارضا جانب وجهه الأيسر، وفى عينه شبه بسمة غامضة»(١)

هكذا افتتح «نجيب محفوظ» رواية: «الشحاذ» يوصف هذه اللوحة المعلنة فى حجرة الانتظار فى عيادة الطبيب، حيث جلس «عمر» ـ بطل الرواية ـ يتأمل هذه اللوحة، واستراح «عمر» لرؤية الطفل اللاعب المستطلع وأبقار المطمئنة، لكن القلق عاوده من جديد. ها هو ذا الطفل ينظر إلى الأفق، ها هو ذا الأفق ينطبق على الأرض، دائما ينطبق على الأرض من أى موقف ترصده، فياله من سجن لا نهائى، وما شأن هذه الجواد الخشبى؟ ولم تمتلئ وأبقار بالطمأنينة؟. هذه اللوحة فى بداية الرواية تعد ملخصا رامز لها. فربما كان فارس هذه اللوحة هو بطل الرواية: «عمر» الذى أخذ يناطح الصخر، ويبحث عن المستحيل، لعله يحل لغزا لم يستطع حله أحد، كما يتوهم الطفل الصغير أنه يمتطى جواداً حقيقيا، إنه يتطلع إلى الأفق، أو إلى ما وراء الأفق، إلى المجهول، تماما كعمر الذى يبحث عن أشياء غريبة غامضة، أو إن شئت تتعدى حدود السؤال والجواب، أما الأبقار فربما تشير إلى تلك الطمائنينة التى يرفضها «عمر»..، ولم يكن «عمر» سوى نموذج للبحث عن السر الخالد، عن الكنز الذى لا يبيح بتعويذته عن محاولة الوصول إلى مالا يمكن الوصول إليه، ويكتشف «عمر» أن إدامة النظر والتطلع إلى أعلى، لا يجدى شيئا، والجوانح تنطوى على لوعة مشتعلة.... وخاطبت المقاعد والجدران والنجوم والظلام، وخاصمت الخلاء، وغازلت شيئا لم يوجد بعد، حتى أراضى أمل قاتل فوعدنى بالخراب الشامل»(٢).

إن الرؤية الميتافيزيقية والتى تجسدها جملة من روايات «نجيب محفوظ» تظل مسكونة بالقلق، يظل أبطالها موسومين بالحيرة والتوتر، وهذه الرؤية الميتافيزيقية تمثل ـ من هنا ـ استكشافا جديدا للوجود لأنها تبذل جهدها فى أن تلتقط الإنسان والأحداث الإنسانية فى علاقتها بكلية العالم.

(١) الشحاذ ص ٤

(٢) السابق ص ٦٥

إن الإحساس بالقلق يتوالى حين يدرك الإنسان أو تدرك ذاته المفكرة : «أن الإنسان هو الحيوان الوحيد الذى لا يضمن فعله فيتردد ويتخبط ، ثم يبنى مشاريع، وهو مؤمل فى النجاح مشفق أن يخفق، والإنسان هو الكائن الوحيد الذى يشعر أنه ميت لا محالة، أما غيرهما فى الطبيعة فيتفتح ويزدهر فى هدوء تام، وطمأنينة كاملة، فالنباتات والحيوانات مهما تتعرض للطوارئ فإنها تركن إلى اللحظة العابرة كأنما هى تركن إلى الأبد»(١)

إن البحث عن «معنى الحياة» ينبت بمجرد التفكير عن «معنى الموت» ويستتبع ـ بالضرورة ـ البحث اللاهث المجدب عن «معنى الوجود»، ويظل السؤال عبثا والإجابة لا تريح النفوس القلقة، والتى تتعدد وتختلف درجات أنغماسها فى دوامة الأسئلة الحائرة، ومن هنا تتخالف أسئلة «سعيد مهران» فى «اللص والكلاب» عن «عيسى الدباغ» فى «السمان والخريف» عن « أنيس ذكى» فى «ثرثرة فوق النيل».

ولكن السؤال يبقى كالغصة فى الحلق، أليست محاولة حل اللغز أو اكتشاف السر هى التى يقول عنها « توفيق الحكيم» . على لسان «شهريار».

ها أنذا فى القصر من جديد، إلام انتهيت؟ إلى مكان البداية، كثور الطاحون على عينيه غطاء، يدور ثم يدور، وهو يحسب أنه يقطع الأرض سيرا إلى الأمام فى طريق مستقيم، ثم يخاطب «شهرزاد». حين تطلب منه الجلوس.

«كلا. لست أريد الجلوس. لست أحب الجلوس إلى هذه الأرض . دائماً هذه الأرض. لا شىء غير هذه الأرض، هذا السجن الذى يدور، إننا لا نسير، لا نتقدم، ولا نتأخر، لا نرتفع ولا ننخفض، إنما نحن ندور. يالها من خدعة!!، نسأل الطبيعة عن سرها فتجيبنا باللف والدوران».(٢).

* * *

وهذا القلق الذى يسكن الشخوص الروائية، والمسرحية ـ يظل أسئلة بلا جواب، وقد يتحول لدى الأبطال الثوريين حينما ينهزمون أمام قوى أكبر من آمالهم وطموحاتهم، يتحول إلى شعور باليأس والخيبة والإحباط، وقد يقف بعضهم فى منتصف الطريق، ينوشهم قلق غامض، وتزعجهم أسئلة حائرة، حول الحق والباطل أو الصواب والخطأ، إن التلجلج العالق بأولئك الأبطال إنما يمثل لذلك حيرة الروائى وقلقه المستكن فى وجدانه أمام تعقد كثير من القضايا، وأمام ظروف سياسية واجتماعية متشابكة ومتداخلة. ولعل نماذج

(١) نص الأخلاق والدين لهنرى برجون ترجمة سامى الدروبى ص ٢١٨ .
(٢) شهر زاد ص ١٥٧ .

متعددة من صور أولئك الأبطال أو من يتصل بهم أو يساندهم تشير إلى ذلك المضطرب الضخم الذى تتعتم فيه الرؤى أو الرؤية، فعلى سبيل المثال، نجد شخصية «على طه» فى «القاهرة الجديدة» لنجيب محفوظ، حيث يجسد «على طه» بصورة ما شخصية الثائر صاحب النظرية الأيدولوجية، ومع ذلك فإنه يتذبذب ويتقوقع ويقف فى منتصف الطريق، ينتظر من يرشده إلى طريق الثورية، ينتظر الحل سابق التجهيز، ولذا نجده فى مسار الرواية متسكعا فى طرقات الفكر، وسرعان ما تنتهى ثوريته إلى التخبط النفسى، والانصياع إلى أفكار تتناقض بين النزعة الدينية المتطرفة إلى أحضان الفلسفة المادية بحسبانها خلاصه الثورى، ثم يتغلب فى حيرته النفسية بين الرفض أو القبول لأى نظام.

وقد تلعب الحياة السياسية دورا هاما فى تشكيل ذلك الشتات أو تجسيم ذلك القلق فى الشخصيات الروائية، فنجد شخصية «عبد المنعم» وشخصية «أحمد». فى السكرية، حيث يكون الأول ممثلا لفكر ومعتقد يخالف فيه الشخصية الثانية، وكلاهما رهن صراعات فكرية مع السلطة حتى ينتهى الأمر باعتقالهما على رغم أنهما وجهان مختلفان لكلا الفكرين.

وقد زادت هذا الطريق روايات مبكرة من أعمال «نجيب محفوظ»، وتختلف درجات احتفالاتها برسم الشخصية القلقة، ولكنها - جميعا - لوحة متكاملة تكشف العلل والأسباب، وتتوغل داخل سراديب النفس الإنسانية .

نستطيع أن نرى انعكاس ذلك القلق الحائر على شخصية «كمال» الذى غلف روحه الشك والحيرة وفقدان الطريق فى تلك الدروب المتشابكة وسط هذه الأعاصير الفكرية الجامحة.

لقد أصبح البطل صورة للتمزقات النفسية والانقسام الوجدانى كما يعبر «نجيب» عن «كمال» قائلا:

(فى هذه الحياة السياسية يحب، ويكره، ويرضى، ويغضب ، ويبدو كل شىء ولا قيمة له. وكلما واجه هذا التناقض فى حياته زعزعه القلق . ولكن ليست ثمة موضع فى حياته يخلو من تناقض وبالتالى من قلق(١) .

لقد مزقته تلك الرؤى المتناقضة بين المثال الوضىء وبين الواقع القائم، وأصيب البطل فيه بجرح نافذ من الشك والحيرة، لقد استشهد أخوه «فهمى» وهو يهتف باسم مصر، لكن أهذه هى البطولة حقا، أم أن استشهاده فى مظاهرة سلمية لا يعنى شيئاً.

لقد باخ كل شىء، لم يعد للحياة معنى

---

(١) السكرية ص٢١ .

لقد باخ كل شيء، لم يعد للحياة معنى تمزقت أحاسيسه الوطنية فى ذلك الشرخ الكبير الذى أصاب جدار نفسه، وتاه فى دوامة الضياع حتى أثقلته الهموم، وساوى الشك بين الأرض والسماء، لم تعد الحياة مثل الماضى، لقد ضاع كل شيء وضاع الأمل وأصيب بخيبة أمل فى كل شيء. لابد أن يهرب خارج ذاته، فإن غياب المناخ الآمن الذى يفرخ فيه الفكر يدفع إلى الشعور بالتفسخ الوجدانى الذى تنغرس خناجره فى القلب حتى يتغيم كل شيء، ولا يبقى إلا الحيرة والأسى والضياع كما يقول نجيب:

(كان يؤمن بحقوق الشعب بقلبه، وإن كان عقله لا يدرى أن المفر، عقله يقول حينا، حقوق الإنسان، وحينا آخر يقول: «بل البقاء الأصلح، وما الجماهير إلا قطيع»).(١)

هذه البطولات التى ضاعت بطولتها سواء شاركت كأحمد وعبد المنعم، أم توقفت عن المشاركة كما فعل «كمال» كلها فريسة سائغة لذلك المناخ الذى ينخر فيه طغيان يفوق كل حد مع تطاحن المذاهب الفكرية التى ترفض كل واحدة منها ما عداها، كل ذلك ولد الحس المأساوى بالحيرة والشك وفقدان الطريق.

(ماذا تخبئ لنا أيها الغد؟) سؤال فى «القاهرة الجديدة» يعبر عن كل الشخصيات القلقة لدى «نجيب محفوظ» والتى تعبر بلا شك عن سمة عصر قلق وحائر أيضا، إن هذه الصورة العصرية إدانة غير مباشرة للظروف كلها التى يشير إليها.

ويهتف «كمال» بأسى «أنا الحائر إلى الأبد» ويقول ـ كذلك ـ فى «السكرية» بعد أن تميعت أمامه الأشياء: «سعيد من لا يفكر فى الانتحار أو يتمنى الموت»(٢). و «منصور باهى» فى «ميرامار» يهتف مثله «إنى قلق وخائف» ويتساءل وهو فى دوامة القلق والضياع»، هل أستحق نعمة الحياة؟ إنى أبحث عن حل لمتناقضات شتى، حل عسير فيما يبدو، فلم لا يكون الموت هو «الحل الأخير؟» ونجده بعد أن آثر الانصياع لأخيه الضابط الكبير وترك رفاقه يذهبون، فقد أرض بطولته وأحس بالضياع والضعف. ويقول وهو مستشعرا داخله الضائع الحائر «العفن يجرى مع الهواء، ولعله يصدر أصلا من ذاتى أنا».(٣) .

* و «إسماعيل الشيخ» فى «الكرنك» يقول : «تبخر إيمانى وفقدت كل شيء»(٤).

هذه البطولة التى كانت حلما يعيشه «البطل» سرعان ما تبرد جذوتها حين يستسلم صاحبها إلى مواصفات الحياة

(١) السابق ص ١٥٧ .
(٢) السابق ص١٨٢ .
(٣) ميرامار ص١٥ .
(٤) الكرنك ص ١٨ .

نفسه حدود معالمها وقد فقد عقله. يقول «منصور باهى»: (يخيل إلى أنه لا مستقبل لى لقد استغرقنى الماضى. فبت أعتقد أنه لا يوجد مستقبل)(١) .

لم يبق أمام الذاكرة إلا أن تجتز بأسى وندم تلك الذكريات التى احتضنت القلب يوما بأمل واعد، وعمل جماعى بطولى، والتى أشعلت فى النفس يوما حرائق الثورة والإرادة والتضحية . يقول « منصور باهى» فى «ميرامار»: (عاودتنى ذكريات حميمة، أحلام دموية، صراعات طبقية، كنز وتجمعات ، بنيان من الأفكار راسخ الأساس).

ومثله «عمر» حين تنوشه ذكريات كفاحه الأول مع «عثمان خليل» فى انثيال للماضى مذكرا له بعثمان وكفاحه... «وقال بفخار فى بدروم بيت «مصطفى المنياوى» : خليتنا قبضة من حديد، لا يمكن أن تنكسر، ونحن نعمل للإنسانية جمعاء، لا للوطن وحده... نحن نبشر بدولة الإنسان. نحن نخلق الثورة».

أين هؤلاء الأبطال وهذه الروح الفدائية إنهم فى السجن لقد ذهب «عثمان» إلى السجن، ومن قبله ذهب «أحمد» والواجب يحتم على مناصريهم بالثورة الأبدية، ولكن هل يجرؤ أحد على هذه الثورة، لقد أطاح الإعصار الفكرى بهم والتفسخ الاجتماعى، ومعاناة الفقر والبؤس، كما كان الأمر عند «محجوب عبد الدايم» الذى أنكر كل المبادئ واحتقرها واحتقر كل من يحمل راية بطولة ما.

ونتيجة لازمة للخوف من الخوف. يقول «محجوب» أيضا معبرا عن انهزاميته الراعشة فى موقفه من «على طه» و «مأمون رضوان»:

يقول «محجوب» محدثا صديقه الصحفى عنهما : (ومن عجب حقا أنه وعلى طه نقيضان، ومع ذلك فلا يبعد أن يقذف بهما المجتمع معا إلى أعماق السجن، غير مفرق بين عابده والكافر به) (٢) .

نعم. هذه البطولة الضائعة، من ثابر عليها أكلته، ومن فر منها أكل نفسه .

هذه الصورة البانورامية العريضية لهؤلاء الأبطال التائهين فى إعصار من الحس الدامى بأن بطولتهم صارت هباء لخطأ ما ، لكن أين هذا الخطأ أو هذا الخلل؟

وقد يكون مختبأ فى أعماقهم، قد يكون خلخلة الوضع الاجتماعى، قد يكون التهرؤ السياسى، قد يكون سلبية الواقعين على الشاطئ الآخر، ولا يمدون يداً لمن يصارعون موج السلطة وأعاصير الطغيان، قد يكون

(١) ميرامار ص ١٨١ .
(٢) القاهرة الجديدة ص ١٧٠ .

فيمن يكتفون بالإعجاب بشجاعة الآخرين، أما أن يكونوا مثلهم، فلا، كما ثار «أحمد» عبد الجواد» على «فهمى» ولده حين علم بنشاطه السياسى كما مضى.

ولذا يجد البطل نفسه والأرض تنسحب من تحت أقدامه فيلجأ إلى الهروب والصمت وتضميد الجراح.

هذه البطولة التى خمدت جذوتها، لأنها بطولة تنظر إلى بطولة أخرى تحتزيها، وترفض أن تنضم إلى بطولة أخرى تأخذ المسار الآمل فى توثب جديد، ويقظة جديدة، مما يدفع إلى الاكتواء بنيران الحيرة العقلية، كما فعل «عيسى» وهو يشهد وطنه فى فترة الاعتداء الثلاثى كما يقول نجيب:

(وقال عيسى ـ وكأنما يخاطب نفسه ـ: أى مصيدة وقعنا فيها، إنه التخبط والتمزق، والعذاب، إما نخون الوطن، أو نخون أنفسنا، ولكن الهزيمة فى هذه المعركة تعنى بالنسبة لى شيئا هو أفظع من الموت، أحيانا أقول لنفسى، لئن نبقى بلا دور فى بلد له دور، خير من أن يكون لنا دور فى بلد لا دور له... وغاص «عيسى» فى نفسه القلقة)(١).

ما أصعب هذه اللحظات، أن يحاول الهروب إلى الجسر كما فعل «كمال» هروب من ضياع إلى ضياع، من طريق مغلق إلى طريق أشد إغلاقا، أن يفكر فى الهجرة، أن يفقد انتسابه للوطن كله. ويتمتم «عيسى» برغبة طفل فى الهروب الخيالى الساحر:

(ما أجمل أن نهجر الأرض إلى الأبد)

ثم شاكيا (الأرض أمست مملة لدرجة المرض) .

لقد فقد بضياع بطولته الواهمة نفسه، أصبح منفيا فى وطنه، يعانى آلاما قاسية ووحشة ومللا، ويتساءل فى جزع (إلام تمتد هذه الحياة الكئيبة؟).

ويأتى لنا «نجيب» بـ «كوكتيل» من القلق فى روايته «ابن فطومة» يمتزج فيه القلق الوجودى بالقلق الدينى مع القلق السياسى، ذلك فى بحثه عن «يوتوبيا» جديدة عن المدينة الفاضلة «وهى فى الرواية «دار الجبل» العالم المثالى، حلم البشرية فى بحثها الدؤوب عن الحق والخير والعدل، وبين الحلم والواقع يمتد طريق شائك المعالم قاتم الفجاج، تحضه الدماء وتظله ظلمات من القهر، فهى سر مغلق.

وقد ضاق «ابن فطومة» بالواقع وراح يحلم بـ «دار الجبل» وهى دعوة إلى رحلة البحث عن حلمه الذى ناوش المفكرين والفلاسفة، والشعراء والعالمين والمثاليين، والضائعين والضجرين من كل شىء .

ويتساءل الرحالة متحيرا :

ـ فماذا يريد الإنسان؟ وهل هو حلم

(١) السمان والخريف ص ١٦٩ .

واحد أو أحلام بعدد الدور والأوطان؟ وهل حقا وجد الكمال بدار الجبل؟ !

ويصل الرحالة إلى «دار الغروب» وهذه الدار الجديدة ذات دلالات رمزية تضرب فى أكثر من اتجاه، قد تعنى نهاية العمر وخلوص الذات إلى عالم روحى. والحوار يؤكد ميل الرواية إلى ذلك الانعتاق الروحى بكل ما يتطلب من جهد ومعاناة حتى تكون الرحلة الأخيرة.

ويقول الشيخ :

ـ لا حاكم لهذه الدار، وأنا مدرب الحائرين...

ويتساءل الرحالة عن غايتهم فيجيبه الشيخ :

ـ جميعهم مهاجرون، من شتى الأنحاء يجيئون إعراضا عن الهواء الفاسد، وليعدوا أنفسهم للرحلة إلى دار الجبل.

ويتضح من المغزى العام ومن الرحلة الطويلة أن «الكمال» مطمع لا يتحقق، وأن الحلم يظل حلما.

هذه نثارات من نصائح الشيخ إلى الرحالة وإلى رفقته ممن تحلقوا حوله والتى تتشكل من جملة تحاوراتهما والتى تشير فى نهايتها إلى أن «دار الجبل» تعنى العالم الآخر.

وكأنه لها نهاية للقلق ولا خروج من التوتر إلا بالموت.

وتنتهى الرواية ومازال الطريق إلى «دار الجبل» محفوفا بالصعاب، وتنتهى مذكرة الرحالة بهذه الإشارة الذكية التى يختتم بها، «نجيب محفوظ» رؤيته الفكرية الإنسان والعالم.

«وبهذه الكلمات ختم محفوظ رحلة قنديل محمد العنابى الشهير بابن فطومة. ولم يرد فى أى كتاب من كتب التاريخ ذكر لصاحب الرحلة بعد ذلك .

هل واصل رحلته أو هلك فى الطريق؟

هل دخل دار الجبل، وأى حظ صادفه فيها؟

... علم ذلك كله عند عالم الغيب والشهادة»

وتظل دائما الحلم الذى لا يتحقق والأمل الذى لا يأتى، من مختلف عبارات متفرقات تتأكد أنها عزاء وهمى للإنسان كلما ناءه ظلم أو قهر، وكلما ساءه عنت أو قسر، وكلما أمضه إحباط أو يأس.

ـ «لم أصادف فى حياتى آدميا ممن زاروها، ولا وجدت كتابا عنها أو مخطوطا.. إنها سر مغلق ».

ـ لعلك تجدها أبعد ما يكون الحلم..

ـ ما هى إلا رحلة إلى لا شىء (١).

إن ذلك القلق أو ذلك التأذم النفسى الذى ينوش أبطال تلك الروايات إنما هو تساوق طبيعى مع تلك الآمال المحبطة أو اليأس والشعور بالإخفاق، وفى مجمل تلك الروايات المتعددة نلحظ مشاهد متلاحقة تنكشف فى تتابعاتها تحولات الحالات ، وتقلبات أفراد وجماعات.

ومن جملة عدد من «الأحلام» والتى تضمها مجموعة «رأيت فيما يرى النائم» تتشكل دلالات رامزة تتعدد مناحيها، وتختلف إيماءاتها، وجميعها تستشف ذلك القلق الغامض المستكن فى أعماق النفس البشرية. فمرة تنسج الكلمات برهافة بالغة، وفى لمح مجازى خاطف حيرة الإنسان فى تأملاته رحلة الحياة من الميلاد إلى الموت، ومرة تشكل الجمل الخاطفة فى أنساقها اللغوية التالية رصدا حركيا متجاوزا برودة الوصف، ومتعديا بلادة السرد، فتنفك الجمل إلى حالة الفعل مباشرة مثل :

(الطموحات والصعوبات الرغبة والإحباطات والجميع فى الدائرة المغلقة) ومثل (الرياح على غير ما أشتهى .. ولست الوحيد فى المأزق)، وتحتشد نثارات من رموز الأحلام، مكوّنة طرزا من أنسوجات إيحائية تتشكل فى خيوطها المجدولة بمهارة، إحباطات الذات القلقة أو الشعور بالاستسلاب والغربة، وما أكثر ما نلتقط مما تناثر فى مسار جملة الأحلام، سطورا تشى بالحيرة والقلق والتمزق :

ـ .. وأنا أركض بسرعة فائقة، ولكننى لم أدر أأركض وراء هدف أريد أن أدركه؟ أم أركض من مطارد؟

ـ أسعى وراء غاية، ولكنها غابت عن وعيى، أوغاب عنها وعيى، إن تتابع تلك الأحلام وإن تواليات المدلولات يجسد قدرة روائية فريدة ومتفردة، ويكون ذلك القلق الوجودى ركيزة ذلك العمل الروائى، حيث تتناسق به مفردات تشكل تتابعات دلالية، تتألق نفثاتها الشاجية فى صوغ ذى رهافة شاعرية (نحيفة وأنيقة، وتتقطر إيحاءاتها فى بهاء له جمال وله جلال، وجميع ذلك يشى بزيف الأشياء وأنها جميعا: قبض الريح وباطل الأباطيل.

---

(١) رحلة ابن فطومة ص.٢١

البحث عن السعادة فى قصيدة (حدثونا عنها) لنازك الملائكة

د. على عشرى زايد *

نازك الملائكة واحدة من رائدات الحركة الشعرية الحديثة فى العالم العربى، وأهمية الدور الذى قامت به فى تاريخ شعرنا العربى الحديث لا تقتصر على مجرد ارتباط اسمها بحركة الشعر الحر - أو التفعيلى كما يطلق عليه البعض - إبداعاً وتنظيرا، وإنما تتجاوز ذلك إلى كونها صوتا من أصفى الأصوات الرومانسية فى الشعر العربى المعاصر، وأكثرها أصالة وتفرداً وعذوبة. وأحرصها على نشدان الجمال والسمو فى عالم يغص بالرمامة والسقوط. وقد أصرت نازك على التشبث بأهداب هذه الخاصية منذ بداية رحلتها الشعرية الظافرة، ولم يصرفها عنها لحظة ما أصبحت تغص به الساحة الشعرية من أصوات نشاز تصم الآذان بصحبتها، وتفشى النفوس والأسماع بهرائها المقيت، الذى ينسب ظلما إلى الشعر، والشعر منه ومن أصحابه براء، ومع ذلك توطأ لهذه الأصوات النشاز أكناف منا بر الإعلام والإعلان على السواء على اتساعها وارتفاعها.

وسط هذا الطوفان من الغثاء والدمامة الذى لاتنى المطابع تقذفنا به كل حين ينبجس صوت الشعر الصادق والأصيل من مثل هذه القصيدة، يحمل لنا كل عبق الشعر وكل سموّه وصفاته فيغسل أرواحنا ويطيرها وينقيها من أوضار هذا الغثاء الذى يرتكبه

(*) أستاذ النقد الأدبى بكلية دار العلوم ـ جامعة القاهرة .

البعض فى حقنا باسم الشعر. وإنا لندعوا لشاعرتنا القديرة أن يمنحها الله نعمة الشفاء التام لتواصل رحلة عطائها السخى دليلا ناصعا على أن الحداثة لا تناقض الجمال، بل على أن الفن الحق قديما كان أم حديثا لا يمكن أن ينهض على غير الجمال فى الإحساس والتعبير جميعا، وهذا ما يطالعنا بوضوح من قصيدة «حدثونا عنها» ومن شعر نازك كله.

والقصيدة ـ كما هو واضح من عنوانها الفرعى ـ رحلة بحث عن السعادة تحاول فيها الشاعرة أن تصطاد ذلك الكائن الأثيرى الشارد المتنائى ـ السعادة ـ فى شباك تعبيرها، لتقدمه هدية ثمينة للتعساء الذين ضناهم البحث عن السعادة دون أن يظفروا بها، إنها تريد أن تهبط بهذا الحلم الخيالى من سماوات فضائه المورد إلى أرض الواقع التعس لتبل صدأ الظامئين إليها فى دجى ليلهم السرمدى الضائع الغد.

ويطالعنا من القصيدة صوتان مختلفان للشاعرة؛ أولهما: الصوت الصدى، أو الحاكى الذى يقوم بدور الراوية المحايد، فيقدم لنا مفهوم السعادة من وجهة نظر الآخرين، وثانيهما: الصوت الأصل الذى يقدم لنا رؤية الشاعرة الخاصة للسعادة، وإن كان الصوتان كلاهما يمثلان فى النهاية رؤية الشاعرة للموضوع ولكنها اختارت هذا الأسلوب المتمثل فى تعدد الأصوات مع وحدة المصدر لتحقيق غايات دلالية وفنية ستحاول القراءة أن تلقى عليها المزيد من الأضواء فيما سيأتى.

وتتألف القصيدة من خمسة عشر مقطعا ثنائيا كل منها مكون من بيتين من «الخفيف» ويستغرق الصوت الصدى أو الحاكى الاثنى عشر مقطعاً الأولى على حين يستغرق الصوت الأصل، أو الخاص المعبر عن رؤية الشاعرة المباشرة ثلاثة المقاطع الأخيرة التى تميزها الشاعرة عن بقية المقاطع ببنية إيقاعية خاصة سنتحدث عنها حين نتحدث عن الموسيقى فى القصيدة.

وتتردد فى المقاطع الاثنى عشر الأولى التى تعبر عن الصوت الحاكى ألفاظ السرد وعباراته، بل إنها تطالعنا حتى من عنوان القصيدة «حدثونا عنها» الأمر الذى يعطى انطباعنا أوليا بانحياز العنوان إلى الصوت الأول وهو ما ستحاول القراءة أن تستقرئ دلالته فى الخاتمة، ثم تتردد بعد ذلك ألفاظ السرد وتراكيبه: «حدثونا عنها» «فقالوا» «ثم قالوا» «وسواهم يظنها» «وسواهم يروى الحكايات عنها» ويقولون » وقلوب تظنها» ومئات تحساها» ومئات ترجوا العثور عليها».

ومن خلال هذه الصيغ السردية تطل علينا ثمانى صور السعادة، أو ثمانية تجليات لها كما تتجسد فى رؤى الآخرين.

الصورة الأولى: صورة الفتاة المرفهة المترفة التى:

غمرت فى الحرير شوق وصباها.

ليس تقوى على الحياة إذا جاعت إلى رقة القصور رؤاها.

الصورة الثانية : صورة الجنية التى :

تتبع الزاهرين حيث أفاءوا

مثلهم تعشق السكون ، ويرضيها مكان النعيم خبز وماء

(وردت الكلمة الأخيرة فى البيت الأول «أقاموا» وأعتقد أنها خطأ كتابى لأن الروىّ فى البيت الثانى من المقطع همزة، ومعروف عن الشاعرة رهافة حاستها الموسيقية الشديدة).

الصورة الثالثة صورة ابنة الطبيعة البكر «ربة الريف، وبنت الزرى وأخت الوهاد».

من كئوس الأزهار حمرة خديها، وتأوى إلى بيوت الفراش

وتغنى لها النواعير والشمس إذا أقبلت ذرى الآخرين

الصورة الرابعة . تجليها فى عالم الموسيقى والألحان حيث تحيا فى عالم النغمات، وتنسج أرجوحتها الكوكبية الرعشات من بكاء الأوتار.

الصورة الخامسة : تجليها فى خيالات الشعراء ورؤاهم المحلقة الطليقة .

الصورة السادسة: صورة ربة الحب التى «تصب الرحيق للعشاق» والتى تتجلى فى أحزان المحبين العشاق أمثال «توبة بن الحمير» و «جميل بن معمر ».

الصورة السابعة: تجليها فى اللهو والمجون والمتع الحسية الصاخبة فى ضباب الجنون، فى دولة الأجساد، فى عالم من الأدران .

والصورة الثامنة والأخيرة : لتجلى السعادة فى رؤى الآخرين وتصوراتهم، هى شد هذه الصورة غموضا وإمعانا فى التجريد، حيث يبحث البعض عن هذه السعادة الشاردة.

فى زوايا النفوس، خلف رؤاها

فى دروب دكناء يجهد ضوء القمر الطفل أن يمسّ ثراها، وهكذا تتراوح التجليات الثمانية للسعادة فى رؤى الآخرين وتصوراتهم كما يجسدها الصوت الحاكى للشاعرة، ما بين أشد الصور مادية وتجسدا وأكثرها شفافية وتجريدا، ولكننا نجد مسحة تجريدية واضحة تغلف كل تجليات السعادة فى رؤى الآخَرين ، حتى أشد هذه التجليات حسية وتجسدا، وقد انعكست هذه المسحة على طبيعة التصوير فى القصيدة كما سنرى عندما نعرض لمنهج الشاعرة فى بناء الصورة.

وفى المقاطع الثلاثة الأخيرة يطالعنا الصوت الأصيل أو الصوت الخاص للشاعرة ويختص الصوت أو الصوت الحاكى، ومع تغير وظيفة الصوت فى هذه المقاطع تتغير البنية الأسلوبية والنغمية جميعا فيها.

فمن حيث البنية الأسلوبية: يتحول صوت الشاعرة فى هذه المقاطع من السرد إلى المشاركة، فيشتبك مع السعادة فى حوار يتحول فيه من المخاطبة ــ المناداة ــ إلى التساؤل إلى الأمر أو الرجاء الأمر الذى

يضفى على البنية الأسلوبية طابعا دراميا واضحا . ويستغرق كل وظيفة من الوظائف الثلاث التى يتردد بينها صوت الشاعرة مقطعا من المقاطع الثلاثة؛

ففى المقطع الأول: تخاطب الشاعرة السعادة ـ تناديها ـ : «يا؟؟؟ ..... يا عبيراً .. يا خدوراً»

وفى المقطع الثانى: يتحول الصوت من المناداة إلى التساؤل : «أين تحيين فى شغاف الغيوم؟ .... أم تجوبين ....؟» وفى المقطع الآخير: يتحول الصوت تحوله الأخير من التساؤل إلى الأمر ـ أو الرجاء ـ ملخصا موقف الشاعرة الأخيرة من القضية كلها، حيث تطلب من السعادة أن تهبط من عليائها الأثيرية لتعانق آلام المساكين ولتربت على أوجاعهم وجراحهم.

اهبطى يا أنشودة الحالمينا

من فضاك المورد

وامسحى مرة صدى الظامئينا

فى دجى ضائع الغد

ومع تحولات صوت الشاعرة فى المقاطع الثلاثة من النداء إلى التساؤل إلى الأمر ـ فى إطار التحول العام له من السرد إلى المشاركة ـ تتحول الضمائر المعبرة عن السعادة من الغيبة ـ صيغة السرد ـ إلى الخطابى ـ صيغة المواجهة والمشاركة فى الموقف الخطاب ـ فى إطار ثلاث صور مجازية .

أما من حيث البنية الإيقاعية: فإن الشاعرة بنت كل مقطع من المقاطع الاثنى عشر الأولى على بيتين تامين من الخفيف بقافية واحدة تتغير مع كل مقطع منها على أربعة أشطار مستقلة من الخفيف، راعت الصوت الأصل ـ فقد بنت كل مقطع منها على أربعة أشطار مستقلة من الخفيف، راعت التقفية فيها فى نهاية كل شطر، وليس فى نهاية كل بيت كما هو الشأن فى المقاطع السابقة، كما خالفت بين أطوال الأشطار لتكسر إيقاع البيت الواحد وتبرز كل شطر على أنه وحدة نغمية مستقلة، فجعلت الشطرين الأول والثالث من كل مقطع من الصيغة التامة «فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن» وجعلت الشطرين الثانى والرابع من الصيغة المجزوءة المكونة من تفعيلتين فقط «فاعلاتن مستفعلن» وهكذا أصبح كل مقطع من ثلاثة المقاطع الأخيرة مكونا من أربع وحدات نغمية:

يا جبيناً ملونا بالمعانى

حجبت سحره الغيوم

يا عبيراً نشوان بالألحان

ياخدوراً من النجوم

على حين يتكون كل مقطع من المقاطع الاثنى عشر الأولى من وحدتين نغميتين فقط ورى كل منهما بيت كامل من الخفيف.

حدثونا عنها فقالوا فتاة

غمست فى الحرير شوق صباها

ليس تقرى على الحياة إذا جاءت

إلى رقة القصور رؤاها

وهكذا ميزت الشاعرة بين الصوتين فى البنية الأسلوبية والبنية الإيقاعية كما ميزت بينهما فى الوظيفة الدلالية.

ومن خلال هذا التحليل السريع للبنية الإيقاعية للقصيدة يتضح لنا كيف استطاعت الشاعرة أن تحقق التنوع من خلال الوحدة، أو تحقق الوحدة من خلال التنوع؛ وتتمثل الوحدة هنا فى اختيارها إيقاع بحر واحد ـ هو الخفيف ـ ليكون إطاراً، نغمياً للقصيدة كلها، ولكنها فى إطار هذه الوحدة حققت تنوعاً متعدد الأوجه؛ حيث التزمت نظام القافية المزدوجة التى يتغير الروىّ فيها بعد كل بيتين بدل أن تلتزم رويًا واحداً طوال القصيدة، كما أنها زواجت بين هذا النظام الموسيقى ونظام آخر فى ثلاثة المقاطع الأخيرة كما اتضح لنا من التحليل، وهكذا حققت الشاعرة ـ فى سلاسة ـ هذا الامتزاج والتآلف بين هذين النقيضين ـ الوحدة والتعدد أو التنوع ـ واستطاعت أن توظف ذلك كله توظيفا دلاليا وفنيا بارعا.

وتحقيق هذا الامتزاج والتعانق بين المتناقضات والمتنافرات منهج فنى تبنته الشاعرة فى كل تشكيلات القصيدة التصويرية والدلالية، وهو يعكس حالة الوئام والسلام التى تعيشها الشاعرة فى علاقتها بالكون، وفى إطار هذه الحالة تتعانق كل المتناقضات وتتفاعل فى علاقة حميمة، ونحن إذا تركنا المجال الإيقاعى إلى مجال آخر من مجالات التشكيل الفنى مثل الصورة لنتعرف على صورة أخرى من صور هذا الامتزاج والتآلف الحميم بين العناصر المتنافرة سنجد الشاعرة تلجأ كثيرا إلى تشكيل الصورة عن طريق المزج بين عناصر حسية تجريدية لتنزاح الصورة فى النهاية إلى أفق من التجريدية والروحانية التى لا تحدها تخوم، ولنتأمل المقطع الثانى من المقطعين اللذين يصور فيها الصوت الصدى ـ الحاكى ـ للشاعرة السعادة من وجهة نظر البعض على أنها جنية تتبع الرهبان والزاهدين :

من تراتيلهم تشيد مأوى

ظللته سكينة عبقرية

من بخور الكهان جدرانه البيض،

ومن خشعه الشموع النقية

حيث تتشكل صورة المأوى الذى تشيده السعادة الجنية من مجموعة من العناصر الحسية والتجريدية التى تتعانق وتمتزج لتشكل مأوى تجريديا روحانيا خالصا، فمن العناصر الحسية تطالعنا التراتيل، والتشييد، والظل، وبخور الكهان، والجدران، والبياض، والشموع، وكلها عناصر مستمرة من دوائر الحواس: السمع ، والبصر، والشم... ولكن الشاعرة تمزج هذه العناصر الحسية بمجموعة من العناصر التجريدية السكينة: العبقرية، الخشوع، ويقوم خيال الشاعرة بحركة بالغة النشاط فى تشكيل الصور الجزئية من هذه العناصر حيث يعمد إلى بعض المجردات فيشخصها وإلى بعض الشخصيات فيحولها إلى رؤى تجريدية، ثم

يعود فى السياق ذاته فيعيد المجردات إلى تجريديتها والمشخصات إلى حسيتها ثم يؤلف بين هذه العناصر المتنافرة المتآلفة ليشكل منها الصورة الكلية لهذا المأوى: التجريد الروحانى الرحيب ، وعن طريق هذا المنهج التصويرى تحقق الشاعرة الوظيفة الدلالية التى سبقت الإشارة إليها وهى إخفاء طابع تجريدى واضح على تصورها للسعادة، سواء فى تجليه المباشر على لسان الصوت الأصل فى المقاطع الثلاثة الأخيرة أم تجليه غير المباشر على لسان الصوت الصدى ـ الحاكى ـ فى المقاطع الاثنى عشر الأولى .

وأحيانا تحقق الشاعرة تعانق التجريدية والحسية عن طريق توظيفها لعناصر حسية خالصة ولكنها من مجالات متنافرة أو على الأقل متباعدة مثل الصورة التى وردت فى المقطع الأول «غمست فى الحرير شوق صباها» فـ «غمست فى الحرير» صورة مؤلفة من عنصرين حسيين ولكنهما من مجالين متباعدين؛ لأن الغمس إنما يكون فى الماء أو فى السائل عموما، أما الحرير فيُمس أو يلمس ولكن الشاعرة بتقريبها بين هذين المجالين المتباعدين أضفت على الصورة ـ رغم حسية عناصرها ـ طابعا تجريديا واضحا، أكدته بأن جعلت معمول الفعل غمس ـ مفعوله ـ عنصرا تجريديا هو الشوق، على أن اختيار الشاعرة للفعل «غمس» بدلا من الفعل «لمس» أو «مس» قد أدى وظيفة دلالية إضافية وهى مدى فهم هذه الفتاة المترفة إلى النعيم والرفاهية؛ فالغمس أقوى دلالة على هذا الفهم من اللمس أو المس.

وهذا المنهج فى مزج الحسى بالتجريدى منهج عام تخضع له كل صور القصيدة ولكن ما يلفت النظر هنا هو إلحاح فكرة المأوى أو السكنى على رؤية الشاعرة، فهى على الرغم من وئامها مع الكون تحس بلون من الغربة الروحية فيه، ولذلك فإن فكرة المأوى تحتل مساحة واسعة من أفق رؤيتها، ويأخذ هذا المأوى طابعا روحيا تجريديا شفافا، أسهم المنهج التصويرى الذى تبنته الشاعرة فى تحقيقه، وقد رأينا منذ قليل المأوى الذى تشيده السعادة الجنية، هذا المأوى المشيد من تراتيل الرهبان والزاهدين، فهو مأوى روحى تجريدى خالص، وكأنها لم تكتف بما فى هذه الصورة من تجريد فمضت فى البيت التالى تزيدها تجريدية وروحانية عبر حيلة تصويرية ماكرة حاولت أن تستدرجنا بها إلى نطاق التصور بأنها ستجسد لنا هذا المأوى التجريدى حيث راحت تحدثنا عن جدرانه البيض ـ وهل هناك ما هو أكثر حسية وتجسيدا من الجدران؟ ـ ولكننا لا نلبث أن ندرك أن الشاعرة استدرجتنا بهذه الحيلة الفنية البارعة إلى المأوى شديد الشفافية والروحانية، حيث نكتشف أن هذه الجدران التى استدرجتنا بها ما هى إلا جدران تجريدية مشيدة من تراتيل الكهان، بل فما هو أكثر تجريدية وروحانية وهو «خشعة الشموع النقية». ولكنها فى معظم الأحيان تبرز المأوى فى صورة معنوية محضة، مثل تصويرها للمأوى الذى تقطنه السعادة بأنه خيالات شاعر مسحور:

ويقولون إن مسكنها الأعلى خيالات شاعر

مسحور

بكل ما تشقه كلمة خيالات من إيحاءات لئلا تحدد، البعد عن التجسد فى كيامن ماوى حسى، خاصة إذا كانت هذه الخيالات خيالات شاعر بكل ما فى خيال الشاعر من نشاط وحيوية وقدرة على التحليق فى آفاق تجريدية لا تحدها تخوم، وهى لا تكتفى فى النهاية بكل ما حشدته لتشكيل الصورة من عناصر التجريد، والبعد عن الحسية فتصف الشاعر بأنه «مسحور» فإذا ما جمعنا كل هذه العناصر «الخيالات» و «الشاعر» و «والسحر» اتضح لنا مدى حرص الشاعرة على إبراز تجريدية المأوى الذى تنشده، وروحانيته، ولا ينبغى أن نسقط من اعتبارنا صفة العلوّ فى صيغة أفعل التفضيل التى أسقطتها على المأوى أو المسكن وهذه الصفة بدورها تسهم فى إخفاء الطابع التجريدى على صورة المأوى.

وحتى فى الصور الذى يتجسد فيها المأوى فى رؤية الشاعرة فى صورة حسية خالصة نجد إيحاءات هذه الصورة وإشعاعاتها تتجه إلى المجال العاطفى والوجدانى أكثر من اتجاهها إلى المجال المادى مثل هذه الصورة.

من كئوس الأزهار حمرة خديها،

وتأوى إلى بيوت الفراش

فبيوت الفراش : مأوى مادىّ خالص ولكنه يشع روحانية ورحابة أحاسيس تتجاوز مداه الحسى وتتمرد على تخومه.

ومن خلال تحليلنا السابق لسيطرة فكرة «المأوى» على رؤية الشاعرة وغلبة التصوير التجريدى لهذه المأوى من ناحية، ولمنهج الشاعرة فى بناء الصورة من ناحية أخرى يمكننا أن نستخلص أن الشاعرة على الرغم من إحساسها بالغربة فى هذا الوجود فإن غربتها غربة روحية وليست مادية، بل إننا نجدها تعقد مع العناصر المادية للكون أواصر صداقه عميقة وتآلف حميم حتى إنها تبنى من هذه العناصر المادية أركان عالمها الروحى الذى تنشده. ومن ناحية أخرى فإننا ندرك مدى ما فى صور الشاعرة من رفاهة ورفاهة ـ وهذه سمة تلازمها فى شعرها كله ـ حيث لا نكاد نعثر على صورة تحتوى على ظل من الجفوة أو غلظة الإحساس ، إننا نجدها تختار حتى مفرداتها من خلال ذوق شديد الرهافة والسمو والنعومة، فلا نكاد نعثر على لفظة تتسم بشىء من الخشونة ، وإذا ما حدث أن اختارت لفظة من هذا القبيل فإنها لا تلبث أن تحيطها بمجموعة من السياقات الفنية المترفة التى تحول خشونتها إلى نعومة وشفافية، كما فى كلمة «الأحراش» فى البيت :

وتغنى لها النواعير والشمس

وإذا قبلت ذرى الأحراش

فالسياق التصويرى الذى أحاطت به الشاعرة هذه اللفظة من غناء النواعير، وتقبيل الشمس الذرى هذه الأحراش هذبت الكثير من خشونة هذه اللفظة وأضفت عليها قدراً كبيرا من النعومة والشفافة.

وبعد التطواف الطويل وراء السعادة تنتهى القصيدة كما ابتدأت والسعادة لا تزال ذلك الحلم اليوتوبي الأثيرى الشارد، الذى يسعى الكل وراء إدراكه أو تجسيده ولكنه يظل متنائيا عن كل تجسد مادى أو تحقق واقعى، ولعل هذا ما يضفى عليه الكثير من جلالة شأن كل ما هو متعذر التحقق.

وتحاول الشاعرة فى النهاية أن تهبط بهذه السعادة من عليائها النائية إلى الأرض لتعانق آلام التعساء وتمسح على قلوبهم المكلومة وتطفئ ظمأهم .

إليها :

اهبطى يا أنشودة الحالمينا

من فضاك المورد

وامسحى مرة صدى الظامئينا

فى دجى ضائع الغد

هذا الختام يثير فى نفس القارئ تساؤلا عن مدى صدق أمنية الشاعرة هذه، وهل تأمل شاعرتنا الكبيرة حقا أن تهبط السعادة من فضائها الأثيرى المورد لتبل صدى الظامئينا؟! وإذا كان من حق هذه القراءة أن تطرح مثل القراءة التى تأبى أن تغلق الآفاق للامتناهية لإشعاعات القصيدة وإيماءاتها ودلالاتها، حتى وإن كان سياق القصيدة التصويرى والنفسى وتوالد الدلالات منه ترشح لإجابة مناقضة، خاصة إذا وضعنا فى اعتبارنا ما سبقت الإشارة إليه من انحياز الشاعرة إلى رؤية الآخرين للسعادة، هذه الرؤية التى يعبر عنها الصوت الصدى أو الصوت الحاكى من صوتى الشاعرة، وقد عبرت عن هذا الانحياز منذ عنوان القصيدة عندما اختارت عبارة «حدثونا عنها» المعبرة عن رؤية الآخرين للسعادة لتكون عنوانا عاما للقصيدة، ودلالة هذا الاختيار أنها تضع فى اعتبارها هذا التصور أو هذه التصورات للسعادة بكل ما تموج به من دلالات تمرد هذه السعادة على التحدد أو التجسد، الأمر الذى يتنافى مع تطالب به الشاعرة السعادة فى النهاية من البهوط من سماوات تجردها وتنائيها لتعانق أحلام البسطاء، وليس من هذا بالطبع ضربا من التناقض فى رؤية الشاعرة ولكنه ضرب بارع من ضروب تعدد مستويات الرؤية وتشابك أبعادها وغنى دلالاتها.

على أن هذه المطالبة ـ أو هذه الأمنية ـ التى تنهى بها الشاعرة قصيدة تعكس لنا مدى غنى هذا النبع الفياض بالخير الموار بالعطاء الإنسانى الذى تكنه الشاعرة بين جوانحها ، والذى ندعوا الله أن يسبغ على الشاعرة القديرة ثوب الصحة والعافية ليظل هذا النبع متدفقا أبدا بالخير والجمال والحب الإنسانى الشامل.

التمرّد .. فى شعر سعاد الصباح


د. السعيد الورقى *

الشعر فى روحى أعز ابتهال
لربة الإلهام ذات الجلال
تزفنى فوق الربى والتلال
إلى جنان وارفات الظلال
أنال منهن الذى لا ينال

بهذه الأبيات قدمت الشاعرة سعاد عبد الله الصباح تجربتها الشعرية. التى حددت مفهومها للشعر. فالشعر عندها طاقة انفعال خاصة تحتضن من خلاله وبه الوجود فى توحد صوفى يصبح معه كل شىء قابلا للوجود .

هكذا بدأت الشاعرة بداية رومانسية متفهمة ومتعمقة لمفهوم الرومانسية للشعر وللفن عامة على أنه ذوب وجدانى، وهو أمر طبيعى بالنسبة لشاعرة احتضنت الرومانسية بعد أكثر من جيل رومانسى أصل التجربة والمفهوم فى الوجدان الشعرى عند الشاعر والمتلقى على السواء .

فى هذا البيان الشعرى الذى تصدر ديوان أمنية تطالعنا عدة مقولات منها أن الشعر فى الروح، وأن الشعر ابتهال وأنه خيال مجنح من ربة الإلهام. وهو يحلق بالإنسان فى عوالم ساحرة فوق الربى والتلال، وهو يحقق للإنسان حلم البشرية فى بحثها عن الجنة المثالية المفقودة حيث كل شىء ممكن ومباح فى حرية إرادة واختيار لانعرف القيود ولا الحدود.

* أستاذ االنقد الأدبى بكلية الآداب ـ جامعة الإسكندرية .

وتتوالى قصائد الديوان بعد ذلك توضيحاً أكثر لأبعاد هذه التجربة الوجدانية، وكيف سعت إلى التخلص من هذه الرومانسية إلى أن تكون صوتا واقعياً من أصوات الشعر العربى المعاصر .

أول محور من محاور الرومانسية هنا «الموقف من الماضى»، وهو موقف يعكس احساساً مريراً بالحسرة والتأسى على زمن البكارة والبراءة، الكون العامر بالذكريات الحلوة فى زمن حلو يغمره شلال دفاق من المشاعر:

فى بلادى.. فى مغانى أرض أجدادى الجميلة

لى حكايات وآيات وأبيات طويله

سوف يروى سرها الأطفال للأجيال عنى

وعن اللؤلؤ والمرجان فى العهد الأغن

وعن الغواص لا يعرف ما لون الهموم

وهو يهوى فى دجى البحر ويصطاد النجوم

ليسويها عقوداً فى صدور الغانيات

تملأ الأيام نوراً وتُضىءُ الأمسيات

{زمان اللؤلؤ ، ص ٦ ـ ٧}

الماضى فى ذاكرة الشاعرة زمن اللؤلؤ ، حقبة من المشاعر البكر المشرقة فى وعى ولا وعى الذات الشاعرة ، حيث تتداخل المشاعر والانفعالات بالأحداث والمشاهد وتتناثر فى كون من السحر الغامض المثير، وحيث الخليج بجوفه الغامض وعالمه الداخلى يغوص فيه صائد اللؤلؤ والمرجان باحثا عن الرزق فى دجى البحر والأسرار ، وهكذا يخوض الإنسان مغامرة المجهول بسحره الأخاذ ليصطاد نور الأيام وليعمر الأمسيات بالضوء المشع.

المحور الثانى من محاور الرومانسية فى شعر سعاد الصباح هو «التغنى بالبطولة»، بطولة الإنسان المناضل لإرساء قيم الحق والخير والجمال فى عالم تتصارع فيه فجاجة الواقع وتضغط على وجود الإنسان عوامل القهر والتسلط .

ففى عالم المادة وتسلط ظروف الواقع يتحول النضال الإنسانى لتحقيق المثال الذى يطمح إليه الرومانسى إلى وجود عسير التحقيق، فإذا تحقق من ثم ، فهو الحلم حلم الإنسان لتحقيق السعادة المفقودة .

ولأن الرومانسى بطبيعته شخص متشائم ، كان من الطبيعى للبطولة المغناة أن تكون بطولة مفتقدة، وهكذا تغنت الشاعرة ببطولة الشهداء فى «أم الشهيد» وببطولة الزعيم القائد المناضل «عندما رحل ناصر» وتصبح بطولة الإنسان ونضاله بالتالى جزءاً من الماضى الذى تهرب إليه الذات فراراً من فجاجة الواقع .

كان انشودة حب ووفاء ووداد

كان أحدوثة خير لم ترد من عهد عاد

كان أسطورة مجد ما روتها شهر زاد

{عندما رحل ناصر ص١٣}

ويتمثل المحوران كما هو واضح فى مقولة الهروب من ضغط الواقع وقسوته باعتباره المقولة الرئيسية الهامة فى الموقف الرومانسى ويتم هذا الهروب بوسائل أهمها الانسحاب من الواقع الراهن والضغوط والقسوة إلى الماضى العامر بالذكريات والمشاعر وبطولات الذات التى توقفت مع سقوط البطل الذى أصبح يعانى من فقدان الذات لاحساسها بأنها سيدة العالم وأن وجود العالم متوقف على وجودها بعد أن أصبحت فى ظل الحضارات الواقعة جزءاً من نظام عام لا تملك حتى أمر السيطرة على نفسها. ومن وسائل الهروب كذلك . من محاصرة الواقع ولزوجته نشدان عالم مثالى (يوتوبيا). ومنها أيضا الارتماء فى أحضان الطبيعة. ومنها كذلك العودة إلى الطفولة وزمن المشاعر البكر.

ويلعب الحب دوراً هاماً فى بلورة الموقف الرومانسى. إنه انسحاب وتطهير . فهو من ناحية ملاذ يحتمى به الإنسان المقهور لينقذه من ضغط الواقع ويجنبه هوة السقوط، ويعينه على مواجهة ضغط الواقع على ذاته، ومن ناحية أخرى تطهير للذات التى تسعى للتمرد وتأكيد للإرادة البشرية فى أن تحقق حريتها المفقودة :

هذه أيامنا تمضى بنا .

وأنا باقية حيث أنا

أنظم الشعر وأشدو للهوى

وأغنى لمتاهات المنى

* * *

وأنا شاعرة ذات خيال

ليشد الحسن ويستوحى الجمال

ربما ألفيته فى وردة

فى كتاب .... فى دعاء .. فى ابتهال

{تحت المطر ، ص٢٠}

الحب والطبيعة وعالم الطفولة والجنة المفقودة، كلها عوالم تسعى إلى تقديم العزاء للذات فى اصطدامها بالواقع من ناحية، كما تمثل انسحاباً وجدانياً من عالم الواقع وثقله على الذات. إلى آخر هذه التصورات المثالية الحالمة لعوالم أفضل . وهكذا تصبح هذه المحطات صوراً متكررة لعالم واحد هو البحث عن المطلق المثالى:

أيُلامُ من عرف الهوى ، فوفى له ورعى ذمامه

من عاش يؤمنُ بالهوى تتفتحُ الدُنيا أمامه

طبْعُ الهوى ، ليل يمر، وفجره يمحو ظلامه

وغداً ستزدهرُ الربى وتزول وعارضة الجهامة

وتضىء ألحانى على شفتى وترقص الابتسامه

ويعـــود لى ملكى بكل حنانه .. وله السلامه .

سعاد الصباح شاعرة رومانسية النشاة والتكوين والرؤيا إذن ، وربما تأثرت الشاعرة فى هذا بالاتجاه الرومانسى الذى سيطر على عدد من شعراء الكويت فى الستينيات وقبلها، ومنهم خليفة الوفيان وعلى السبتى ومحمد أحمد المشارى وخالد سعود الزيد وغيرهم. إلى جانب طبيعة الرؤيا التى سيطرت عليها وتبعثها فى شعرها، وهى قضية المرأة بين ضغط الواقع والحرية الإنسانية، وهى قضية رومانسية لها حق واضح .

الرومانسى كما هو معروف شخص متحفز المشاعر مستنفر الأحاسيس، خاصة تجاه علاقة الذات بالواقع ، فالواقع بمكوناته من قواعد وقوانين وتقاليد يضغط على الذات من ناحية ويعوق حريتها من ناحية أخرى . وهذا أساس الموقف الصدامى بين الذات والواقع الذى درات مـــضــامين وأفكار الرومانسية حوله .

وعندما تناولت الشاعرة سعاد الصباح هذا الموقف فى شعرها ، تناولته من خلال زاوية شديدة الالتصاق بتجربتها الخاصة ، وهى تجربة وجود المرأة فى المجتمع الشرقى. فالمرأة ذات وكيان وارادة لها حريتها وتتميز بفرديتها وذاتيتها الخاصة . والمجتمع سلسلة من القواعد والقوانين والتقاليد والأعراف التى تحول دون تحقيق حد معقول لهذه المقولات السابقة . ومن هنا يبدأ الصدام بين المرأة ذاتاً وبين الواقع تقاليد وأعرافا وقواعد . تسعى الذات إلى تأكيد حقها فى الحياة وبالتالى فى الإرادة والاختيار، وتسعى قوانين المجتمع إلى سلب حق الحياة منها :

ويل النساء من الرجال إذا استبدوا بالنساء

يبغونهن أداة تسلية ومسألة اشتهاء

ومراوحاً فى صيفهم .. ومدافئا عبر الشتاء

وسوائما تلد البنين ليُشبعوا حبّ البقاء

ودمى تحركها أنانية الرجال كما تشاء

وتذل للرجال الإله كأنه رب السماء

مادام يمنحها المؤنة القلادة والكساء

{حق الحياة فى : أمنية ٣١}

ويمثل تطور علاقة المرأة بالواقع فى شعر سعاد الصباح تطور الرؤيا الفنية لديها بالتالى ، حيث إن هذه العلاقة كما أشرنا هى محور التجربة الشعرية عندها وأساس الموقف الشعرى لديها .

ويمكننا من خلال قراءة أشعار سعاد الصباح فى دواوينها الشعرية المتتالية: ديوان «أمنية»، وديوان «إليك يا ولدى» ثم ديوان «فتافيت امرأة» الوقوف على هذا

التطور فى الموقف وفى الرؤيا على السواء، فقد بدأ الموقف بداية انفعالية مشبوبة شديدة الحماس وخاصة فى أغلب قصائد «أمنية» ، ثم لم يلبث أن تحول إلى مناقشة هادئة لأبعاد الموقف خاصة فى ديوان «إليك ياولدى»، لتخلص إلى مرحلة حاولت فيها الشاعرة أن تقدم الحلول من خلال رؤيا اقتربت من المفهوم الواقعى الجديد الذى تسلكه القصيدة العربية المعاصرة .

* * *

نظرت الشاعرة إلى المرأة الشرقية من خلال قصائد ديوان أمنية فوجدتها مهضومة الحقوق مسلوبة الحرية، لا رأى لها ولا وزن لوجودها مع أنها نصف المجتمع ، وذلك لأن قوانين الواقع الاجتماعى التى تحكم علاقة المرأة بالرجل وعلاقة المرأة بالواقع، قوانين مجحفة ظالمة . إنها قوانين من صنع الرجل. ومن الطبيعى بالتالى أن تكون لصالحه دون أن يكون هناك ضرورة طبيعية أو بيولوجية لذلك على نحو ما تكشف عنه قصيدة «حق الحياة» والتى ذكرنا مؤخراً جزءاً كبيراً منها.

ومن الطبيعى أن يبدأ الموقف من مثل هذه القضايا الإصلاحية منفعلاً ثائراً لا يخلو من توتر مستنفر :

لا ... لن نذل ولن نهون ولن نفرط فى الإباء

لقد انتهى عصر الحريم وجاء عصر الكبرياء

وجلالنا حق الحياة وكلنا فيه سواء

وفى هذه المرحلة بدأ اهتمام الشاعرة بعالم المرأة وجزئياتها الدقيقة. المرأة العاشقة الحرة التى من حقها أن تحب وأن تعلن ذلك صراحة :

إن هذه الحب لى أقرب من حبل الوتين
وله فيض حنانى ... وله فرط حنينى

وهو بعد الله ربى .. وهو بعد الدين دينى

{حب من السماء ، ٥٥}

وتختلط حرية التعبير عن الحب كعاطفة لم يكن يسمح للمرأة أن تعلنها صراحة بالتفاصيل الدقيقة لعالم المرأة،

وقفت فى وجه مرآتى أسائلها

بأى ثوب غداة العيد ألقاه

وأى لون من الألوان يسعده

فكل لون له فى الوجد معناه

وأى هيئة تثير بها

كوامن الشوق تطفى فى حناياه

أأترك الشعر منثوراً على كتفى

سنابلاً فى مهب الريح تغشاه

أم هل أسوى شريطا فى جدائله

بلون الليل فى شعرى ويرعاه

وأى قـــــرط علـى أذنـىّ يؤثـره

وأى عطر على خـــدّىّ يهـــواه

وهل أكحل عينى أم ترى سـهرى

قـد أودع الكحل فى عينى وحلاه

لا تكتمى الحق يامرأة ، واعترفى

بأى شـوق سـتلقـانى ذراعـاه

وأى دفء يثـيـر النار فى شـفـتى

وأى نار إذا مـــا قـــبلَت فـــاه

وكم حكاية حب فى جـــوانحنا

تروى إذا عـانقت كـفّى كـفـاه

فرحة العيد / ٥٨ ـ ٥٩

وتخـتلط الرؤيا هنا فى أغلب الأحـيـان بحزن رومانسى يغلفها ، فتشيع رنة الأسى بشكل ملح ومستغرق فى الأسى :

عدت بقلب ضائع محطم بعد السفر

كطائر تقذفه الريح وينعاه المطر

تغتالنى فى وحدتى الخرساء أشباح الضجر

فــلا ازدهار فى الربا ولا حــيــاة فى الشجر

وليس فى أفق رجائى نجمة ولا قمر

كأنما كل الرؤى تحولت إلى حجر

كأن كل أمل فى غابة اليأس انتحر

{ بعد العودة / ٣٧ – ٣٨]

بدأت الرؤيا الشعرية عند سعاد الصباح فى ديوانها الأول "أمنية "

إذن بداية انفـعـاليـة ثائرة شـديدة الحماس، كشفت عن موقفها كشاعرة رومانسية من قضية الذات فى علاقتها بالواقع .

وعندما هدأت حدة هذه التورية المشبوبة دخلت الشاعرة فى مرحلة المناقشة الهادئة لأبعاد الموقف وذلك من خلال أغلب قصائد ديوانها الثانى «إليك يا ولدى» خاصة وأن الشاعرة هنا مزجت بين قضاياها السابقة وبين مأساة حياتية هامة أثرت فى وجودها الإنسانى والفنى، وهى «موت ابنها مبارك».

وهكذا كان شعر الديوان غناءً ذاتياً حزينا لتلك الهموم مجتمعة .

هاك شعرى، وسأتلوه لروح ابنى الحبيب

ولأهلى ولأحبابى وللحق السليب

سوف أرويه بدمعى الثاكل الثر الصبيب

وأنا فى غربتى ، أواه من عيش الغريب

{مقدمة / إليك يا ولدى ، ص٥}

انشغلت الشاعرة فى ديوانها الثانى هذا بأحزانها الجديدة التى جاءت مع وفاة ولدها. وأطلت من خلال هذه الأزمة على همومها الخاصة، فإذا الحزن يغلف كل المرئيات ويفسد طعم كل الأشياء ، ويصبح

الحب شيئاً نتذكر به بقايا مشاعره ، فلم يعد يمد وجودنا بأسباب العزاء بعد أن تفاقمت الأزمنة وتكدست الأحزان :

أحبك حباً كثيراً قويا عتياً مثيراً
أحبك يا روح روحى وباسمك أشدو كثيراً
وكم مرة يا حبيب تواعدنى أن تزورا
فألبس ثوبى ضياء وأرسل شعرى حريراً
وأملأ يومى شموساً وأزرع ليلى بدورا
وأنظم شعرى غناءً وأغمر جوى عبيراً
وتوشك لفهة قلبى إلى موعدى أن تطيرا
وتمضى علىّ الثوانى فأحسبهن الدهوراً
إلى أن يضيق خيالى ويصبح حزنى كثيراً
لكم كان حلمى سرابا وكم كان وهمى ضريراً
وأنت كما أنت باق تحطم قلبى الكسيرا
أتتركنى يا حبيبى أعانى الجوى والسعيرا
لقد طال بعدك ليلى وكم كان ليلى قصيرا
وعز علىّ ابتسامى، وكان ابتسامى نضيرا
وهانا أشرب كأسى شجيا شقيا مريراً
وأمضى إلى الغاب وحدى فلا استشف العبيرا
وتنتحر الشمس حزنا علينا وتبكى المصيرا
وتسقط فى البحر هونا وتجمد دفئا ونوراً
كان غروب هوانا لكل غروب نذيراً

{أحبك حبا كثيراً ، ص٢٨}.

لقد هزت المأساة الجديدة ، مأساة فقدان الشاعرة ابنها وجدان الشاعرة هزاً عنيفاً ، فأحالت مرثيات الوجود حزناً متشائما يسعى إلى ما يشبه الرغبة فى تعذيب الذات بالاستغراق فى الحزن الذى يصل إلى حد تمنى الموت :

ليت أمى ولدتنى فى زمان الجاهليه
بين قوم يئدون البنت فى المهد صبيه
قبل أن تصبح أما ذات أزهار نديه
وتنوق الثكل والسقم وألوان البليه

{ليت /ص٤٣}

والتطهر من ثورات النفس وجموحها بالانخراط فى نوبة صوفية تمتزج كثيراً بالكون فى انعتاق قريب من الوجد الصوفى الذى كثيراً ما نراه عند الشعراء الرومانسيين :

رب غفرانك إن كنت تجاوزت الصواب
وأسأت الظن بالغيب وأخطأت الخطاب
رغم أن النور فى أعماق أعماقى مذاب
لم يحرضنى ضلال أو يساورنى ارتياب
أو يحركنى إلى ذاتك لوم أو عتاب
فأنا من حرم الإيمان فى أعلى رحاب

{أنا والغيب/ ١٤}

ولم تلبث جراحات الشاعرة أن هدأت ، «فعادت لمناقشة» قضاياها فى ديوانها الثالث «فتافيت امرأة»، وكانت عودتها هنا بوعى أكثر عمقاً للأبعاد الواقعية للقضية المطروحة ، وبالتالى كانت رؤيتها أكثر

استقامة وتوازناً وأعمق بعداً فى الطرح والتناول، خاصة وأن المرحلة الرومانسية كانت قد انتهت مع الشاعرة بديوانها الثانى = «إليك يا ولدى» فأطلت الرؤية من خلال واقعية معاصرة تجعل من الموقف الذاتى الخاص قضية عامة لها أبعادها الشمولية .

فى قصيدة : « فيتو على نون النسوة» وهى القصيدة الأولى فى الديوان تعرض الشاعرة مشكلة المرأة العربية التى تواجه قوانين العيب والحرام فى أمور ليست بالعيب ولا هى بالحرام . إن من حق المرأة أن تقول الشعر كما أن من حقها أن تحب؛ فالحب والفن هبة الطبيعة للإنسان رجلاً أو امرأة :

يقولون

إن الكلام امتياز الرجال

فلا تنطقى

وإن التغزل فن الرجال

فلا تعشقى

وإن الكتابة بحر عميق المياه

فلا تغرقى

وها أنذا قد عشقت كثيراً

وها أنذا قد سبحت كثيراً

وقاومت كل البحار ولم أغرق

{ص١٩}

وهكذا تندفع الشاعرة فى إيمانها العميق بصدق تجربتها باصرار تكشف الستر عن المخبوء، تتحدى به قوانين الواقع ومنطقه، فهى قوانين زائفه تحابى الرجل وتتنكر لحق الأنثى فى الحياة

يا حبيبى

إننى ضد الوصايا العشر

والتاريخ من خلفى رمال ودماء

انتمائى هو للحب

ومالى لسوى الحب انتماء

وطنى

مجموعة من شجر الليمون فى صدرك

والباقى هراء بهراء

{المجنونة ، ٢٧، ٢٨}

وهكذا انتهت الرؤية لديها: إيمان ثائر بالحق فى الحياة وفى الحب. ومن ثم اتجهت إلى التغنى به شعراً معجونا بالشهوة المشتعلة، ومطرزا بتوتر المشاعر الجياشة، وانشغلت بالتالى بنقص مواطن الرعشة المقدسة فى التفصيلات المتأنية والمتابعة للأشياء الصغيرة العزيزة فى عالم المرأة :

فاجأتك

تشرب القهوة السوداء

من نهر عينى

وتقرأ فيهما جريدتك الصباحية

فصرت ارتاد المقاهى

لتشربنى

واشترى الصحف الصباحية

لتقرأنى

{قهوة / ٩٠}

لقد أصبح الحب وجودها فباحت بكل الأسرار الخفية:

كل أوراقى التى أحملها فى سفرى

فوقها، رسمك أنت

والمرايا .. لا أرى وجهى بها

بل أرى وجهك أنت

و(الكاستيات) التى أسمعها فى خلوتى

عكست ذوقك أنت

لم يعد عندى مكان

بعدما استعمرت كل الأمكنة

لم يعد عندى زمان

بعدما صادرت كل الأزمنة

أنت سقفى .. وغطائى .. والسند

لم يعد عندى بلاد

بعدما صرت البلد

{فتافيت امرأة ، ٣٩ / ٤٠}

وبدت الشاعرة ذاتا غارقة فى الحب من إصبع قدمها إلى قمة رأسها، ذاتا تحيا حالة سعادة غامرة منقطعة النظير ، تفوق كل الحدود والأبعاد ، فقد جعلها الحب فوق كل الحدود والأبعاد:

أنا قصيدتك المكتوبة بحبر الأنوثه

أنا عصفورتك

أنا جزيرتك

أنا كنيستك

فاسمع أجراس حنينى

واطرق الباب علىّ فى أى وقت تريد

{توسلات ، ٥٨}

والحب عند الشاعرة مع ما فيه من توحد وفناء تجربة واعية ، يرفض العبودية . إنه حب يقظ الإرادة تسعى الذات من خلاله إلى تأكيد وعيها وحريتها رافضة أن يكون الحب عبودية المتسلط ووقوع فى دائرة الاستحواذ والتملك :

لو كنت تعرف كم أحبك

لم تعاملنى ككرسى قديم

أو كنص فى تراث الأقدمين

لو كنت تعرف كم أحبك

ما قمعت

ولا بطشت

ولا لجأت لحد سفيك

مثل كل الحاكمين

{إلى تقدمى من العصور الوسطى / ٦٦}

إنها ترفض الحب الذى يجعل من المرأة قضباً سالبا ، فالحب عنده حب جديد حب صادر من منطقة الحرية والإرادة ، حب

يرى فى الرجل والمرأة طرفين يتبادلان العطاء ويحفظ لكل منهما حريته وارادته واستقلاله، فكلاهما يعطى بقدر متساو، وكلاهما من حقه أن يستمتع من خلال وعيه بنفس القدر المتساوى :

تعال ...

أوقع معك اتفاق سلام

استعيد به أيامى الواقعة تحت سلطتك

وفمى المحاصر بين شفتيك

وتستعين أنت بموجبه

رائحتك المسافرة تحت جلدى

{الاتفاق ، ٨٦}

* * *

هكذا تحقق الشاعرة مفهومها للحب، كتجربة عشق للحياة لا تتوافر إلا من خلال إرادة واعية حرة .

وقد استطاعت الشاعرة أن تصل إلى هذا المفهوم بعد رحلة ليست بالقصيرة قطعتها فى تعرية التقاليد والأعراف التى تحابى الرجل على المرأة، فتعطى للرجل كامل حريته وتضع كافة أشكال القيود على حرية المرأة وحقها فى أن تحيا .

كانت البداية كما رأينا مشاعر قلقه مستنفره ممتزجة بالروح الرومانسى من خلال عدد من المحاور الرومانسية خاصة التمرد على تقاليد الواقع والبحث عن المثالى فى عوالم أخرى تمثل الانسحاب من فجاجة الواقع ، كما اختلطت الرؤيا هنا بمشاعر الحزن التى زكتها وفاة ولدها .

واستغرقت هذه المرحلة الانفعالية الثائرة رحلة ديوانها «أمنية» و «إليك ياولدى» ثم استقرت فى الديوان الثالث: «فتافيت امرأة» من خلال الطرح الهادئ المتأنى للموقف القضية والتوسل بهذا ا لطرح لمناقشة الموقف بعد أن تبلور فتحددت ملامحه وتشكلت أبعاده . الحب والحرية وجهان لعمله واحدة هى الاحساس بالحياة.

وقد أثرت هذه الرؤيا فى مراحلها على الصياغة الشعرية للقصيدة عند سعاد الصباح، تأثيراً بالغ الوضوح . فعندما كانت المرحلة الأولى مرحلة استغراق رومانسى؛ خرجت القصيدة الشعرية رومانسية التناول والمضمون على حد سواء. فالقضايا الهامشية فيها قضايا رومانسية والصياغية الموسقية والتصويرية صياغة رومانسية أيضا، فتسبح القصيدة فى بحيرة من الكلمات والصور الرومانسية وأعتقد أن هذا واضح بالقدر الكافى فى النماذج التى ذكرناها لهذه المرحلة وعندما اتضحت معالم الرؤية ، تخلصت القصيدة الشعرية من المشاعر الرومانسية وأصبحت أيقاعاً عصريا فى صياغته الموسيقية واللفظية وفى صنعة المزج بين المكونات داخل وعى الشاعرة، وإن كان هذا لم يمنع من تسرب النثرية إلى الإيقاع الشعرى فى مواضع عديدة كما لم يمنع من الفضول والتزيد فى غير موضع .

التبادل الصيَّغى في قصيدة (غادة اليابان) لحافظ إبراهيم

د. حسن البنداري *

حين يسلم مبدع النص الأدبى بأن الأدب (أو الفن بعامة) كيان مؤلف من مفردات تتفاعل وتتصارع فى داخله؛ وأنه لذلك غير أسير لقواعد المنطق التى يخضع لها العلم .. حين يسلم بهذه الحقيقة فإن خروجه على الإطار اللغوى المألوف يعتبر فى نظر الناقد عملا محمودا وإنجازا مطلوبا؛ لأنه يصدر فى خروجه هذا عن «إجراء باطنى وانفعال ذاتى» لا تعرفه اللغة المألوفة. ينشد به استفزاز قدرة التلقى فى القارئ، وإحداث شعور لديه بالإقناع بعمله الأدبى، وتفاعله معه، وإقباله عليه.

* أستاذ النقد الأدبى بكلية البنات ـ جامعة عين شمس .

ولعل هذا ما جعل بعض النقاد المعاصرين مثل الناقد الإنجليزى المعاصر: أيفور أرمسترونج ريتشاردز Ivor Armstrong Richards لا يتحمس كثيرا للحكم الذى أصدره توماس رايمر Thomas Rymer الذى يرفض فيه شخصية (ياجو)(١) لأنها خارجة على المألوف أو على النموذج الذى حدده أرسطو بقوله : «إن على الفنان أن يحافظ على النموذج مع خلعه صفة النبل عليه(٢)» فقد بين ريتشاردز أن «رايمر» رفض قبول شخصية (ياجو) لأسباب خارجية لاصلة لها بالضرورات الباطنية، أسباب تتعلق بضرورة المحافظة على النموذج المعروف، والخضوع للتقليد، وقياس مدى نجاح رسم الشخصية بالمعايير الخارجية ، دون أن يدرى أن «الأخذ بأى معيار خارجى هو الشيء الخطير فى النقد»(٣)

إن عملية الاعتماد على الضرورات الباطنية للعمل الأدبى ـ كانت ـ وما تزال ـ دعوة قوية ذات هدفين؛ الأول « تنحية مبدأ الارتباط التاريخى Doctrine of Relevence الذى يدور حول النص، وهو ما عناه ألن تيت Allen Tate بأنه ارتباط الأدب بالعالم الذى يمثله وبالمعارف التى تتصل به (٤)، والثانى : إحلال دعوة أخرى تستجلى النص الأدبى ولا تدور حوله، دعا إليها الناقد المعاصر «ديتشيس Daiches» بقوله: «ولم يكن ما ساء أولئك النقاد (نقاد المبدأ التاريخى» ذلك التقسيم التاريخى للأدب فى حركhj ومؤثرات فحسب، وإنما ساءهم أيضا ذلك الاستغلال القصصى السردى للأخبار فى سير الأدباء الذى يعلم فى المدارس والكليات فى غالب الحال، مزيجا مضطربا من تاريخ الحركات ومن الحكايات الإخبارية. أما الخصائص الحقة التى يتفرد بها كل أثر أدبى، وهى أهم ما هنالك، فلم يحتفلوا فيها على نحو جدّى»(٥)

وتأسيسا على ضرورة الارتباط الوثيق بالنص الأدبى التى يتبناها كل ناقد يبحث فى النص عما هو غير مألوف وغير عادى ـ

(١) ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبى ، ترجمة د . مصطفى بدوى . القاهرة ط (١) ١٩٦٣ ص ٣٤٢ .
(٢) السابق ص ٣٤٢ .
(٣) السابق ص ٣٤٣ .
(٤) د . نصرت عبد الرحمن : فى النقد الحديث ، مكتبة الأقصى ، عمان الأردن ط (١) ١٩٨٧ ص ٥٧,
(٥) ديفيد ديتشيس : مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق : ترجمة د . محمد يوسف نجم، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٦٧ ص ٤٩٩,

يمكن القول إن ثمة «خروجا» و«انحرافا» عن اللغة المألوفة العادية ـ قد تم ـ على أيدى الشعراء العرب القدامى والمعاصرين.

ويتمثل هذا الخروج أو الانحراف فى ظواهر فنية عديدة تتعلق بكيفية تقديم القصيدة وعرضها، ومنها ظاهرة «تبادل الصيغة الذاتية والغيريّة» أو تنويع ضمائر الأداء الشعرى. على نحو ما نرى فى قصائد غير قليلة فى شعرنا العربى الحديث كما نجد فى قصيدة «غادة اليابان»(١) لحافظ إبراهيم (١٨٧٢ ــ ١٩٣٢) التى تحتوى على حالة صراع نفسى واضطراب داخلى متوتر. يقول بادئا القصيدة :

١ ــ لا تلم كفى إذا السيف نبا

صح منى العزم والدهر أبى(٢)

فهو يجمع بين ثلاث صيغ متوالية فى الشطر الأول ذات ضمائر متنوعة، هى (لا تلم) الدالة على الخطاب الذى يفيد أن ثمة مخاطبا وهميا وجه إليه اللوم بسبب تخليه عن سلاحه ودوره العسكرى، رغم إيمانه بقيمة هذا الدور، أو أن إحساسا بالذنب يتملكه ويستبد به لإيثاره الحياة المدنية على تلك الحياة العسكرية التى عاشها فترة من الزمن، وصيغتا (كفى) و (منى) الذاتيتين اللتين تدلان على التكلم الإفرادى، الذي يفيد البوح والاعتراف، والصيغة الدالة على (الغائب) المتمثلة فى (السيف نبا) و (الدهر أبى) .

فالصيغ النوعية الثلاث ـ ترسى اعتقاد الشاعر القلبى فى قوة عزيمته وإرادته، ولكن الدهر وما يحمله من أحداث جعله كأنه متهرب من واجبه متخل عنه. وعليه أن يدفع عن نفسه أى لوم أو اتهام بالتخاذل. وذلك ببحث إمكانية حدوث «التقصير» لأى إنسان. فيقول (٣).

٢ ــ رب ساع مبصر فى سعيه

أخطأ التوفيق فيما طلبا

فبحثه إمكانية وقوع هذا «التقصير» جعله يوظف (الصيغة الغيرية) (رب) وما بعدها ــ ذات الضمير الغائب ليسوغ لنفسه بهذه «الإمكانية» أى تقصير أو نقص يلحق نفسه ، فما دام سعى الإنسان معرضا للخطأ والصواب رغم اجتهاده فيه، فإن اللوم

(١) نشرت فى ٦ / ٤ / ١٩٠٤ انظر ديوانه ص ٣٢١ .

(٢) يسجل الشاعر هنا أو يشسير إلى إحالته إلى المعاش من عمله كضابط بالجيش المصرى. انظر أحمد أمين : مقدمة ديوان حافظ إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط (٢) ١٩٨٧ ص ٥٤ .

(٣) ديوان حافظ إبراهيم ص ٣٢١

ليس بلازم وليس وصفا ثابتا قابلا للاستمرار. ولهذا جاء ترحيبه وتقبله لأية «شدة» يتعرض لها فى المستقبل. وهنا يعمد إلى «الصيغة الذاتية» التى تبين لنا استعداد نفسه لتقبل الشدة المحتملة . يقول (١):

٣ ـ مرحبا بالخطب يبلونى إذا
كانت العلياء فيه السببا

٤ ـ عضنى الدهر ولولا أننى
أوثر الحسنى عققت الأدبا

فقد توالت الصيغ الذاتية «يبلونى» و «عقنى...» و «أوثر ...» و «عققت..» لتقدم صورة اعترافية صادقة لنفسه تدل على صراع يجرى فيها؛ فبينما «يسلم بما ينزله الدهر به» من خطوب وشدائد كانت وتكون سببا فى رفعة كل من تعرض ويتعرض لها ـ نراه يتمرد على هذا التسليم بعدم رضائه بما يحدثه هذا الدهر من قطع لأسباب السعادة والاستقرار، ومن إبعاد الخير عنه على نحو ما تفيده صيغة (عقنى ...)، ولكنه سرعان ما يعترف بصيغ (إننى) ، و (أوثر..) ، (عققت) المتتابعة ـ بأنه لولا إيثاره وتفضيله «العاقبة الحسنة» والنهاية الحميدة ـ لأعلن بصراحة مخالفته لما يأتى به الدهر، ولكن كيف يخالف والإيمان به أساس تكتمل به «العقيدة الصحيحة»؟! وما عليه فى هذه الحالة إلا الخضوع والتسليم والتحكم فى هذا الصراع الداخلى الذى تحفل به نفسه .

ويوقف الشاعر تيار الحديث الاعترافى بما يحمل من دلالة لينتقل منه إلى توظيف الصيغة الغيرية ذات ضمير المخاطب يتحدث من خلاله إلى «الدنيا» فيقول (٢):

٥ ـ إيه يادنيا اعبسى أو فابسمى
لا أرى برقك إلا خلبا

فتوظيفه لهذه الصيغة يعنى «استحضار تشخيصى» للدنيا، يمكنه من الإفضاء بموقفه منها الذي يتحدد فى «قلة اكتراثه» بما يحدث فيها من ارتفاع وانخفاض، ومن عبوس وابتسام ، ومن سعادة وتعاسة.

ولكى يعزز الشاعر من هذا الموقف الواضح الحاسم ، وظف الصيغة الذاتية ذات ضمير المتكلم (لا أرى..) فهى تأكيد على صدق موقفه أو ما ذهب إليه رأيه فيها، وهو وثيق الصلة بالتناقض الذى تنبنى عليه. ولذلك فإنه لايتأثر بأية بارقة أمل أو رجاء قد تظهر فجاة . وكيف يتأثر وهو يدرك تماما أن هذه البارقة ليست إلا خداعا وزيفا لن

(١) ، (٢) السابق ص ٣٢١

أن هذه البارقة ليست إلا خداعا وزيفا لن يكتب له البقاء ؟.

والظاهر أن الشاعر توقع من يلومه على هذا الموقف فواصل التحدث الاعترافى بالصيغة الذاتية فقال(١):

٦ ـ أنا لولا أن لى من أمتى

خاذلا ما بت أشكو النويا

وذلك ليبين أن هذا الموقف نشأ عن «سلبية» أمته تجاه عملية «التآمر»، التى تحاك أمامها دون اعتراض أو رفض، فهذه السلبية تدل على «وَهَن عزيمتها» فخيبت بذلك آماله فيها، وليست شكواه مصائب الدهر، إلا نتيجة طبيعية لإدراكه هذا الوهن الصريح . فضمير المتكلم المستخدم فى هذا البيت جاء ملائما باعتبار أن هذا التحديد لطبيعة الأمة صادر عن مجرب معاين لمسيرتها السياسية .

ولكى يضفى الشاعر على حديثه صفة الحيادية أو الموضوعية لجأ إلى الانتقال من الصيغة الذاتية (السابقة) إلى الصيغة الغيرية (الغائبة). وهى قادرة على إعانة الشاعر فى التوسع وطرح المزيد من التفاصيل التى تقوى رؤيته ، وتدعم موقفه.

فيقول: (٢):

٧ ـ أمة قد فت فى ساعدها

بغضها الأهل وحب الغربا

٨ ـ تعشق الألقاب فى غير العلا

وتفد بالنفوس الرتبا

٩ ـ وهى والأحداث تستهدفها

تعشق اللهو وتهوى الطربا

١٠ ـ لا تبالى لعب القوم بها

أم بها صرف الليالى لعبا

ثم يختم هذا الحديث التفصيلى بخاتمة هدفها : التمهيد بسرد قصة شارك فى حدثها يمكن أن «تقابل أو تعارض» ـ حالة الأمة ؛ فإذا كان الضعف وغياب الاكتراث، قد نالا من أمته حتى لقد نسى أبناؤها واجبهم نحوها، ـ فإن بطلة هذه القصة قد ضربت المثل فى التفانى، والتضحية بالنفس لمواجهة العدوان الروسى على وطنها. أى أن الشاعر عقد مقابلة أو مقارنة بين موقف الأمة المتخاذل ، وموقف الفتاة القوى، من أجل حماية «الحق» والدفاع عنه. وذلك لاستخلاص (العبرة)، وإفادة المتلقى من عقد

(١) السابق ص ٣٢١ .

(٢) السابق ص ٣٢١ .

هذه المقابلة .

ولكن إفادة المتلقى لا تتأكد إلا بقوة «الإقناع» الذى يعتمد على اعتقاده باشتراك الشاعر فى حدث هذه القصة. ولذا وجدنا الشاعر يتحول عن الصيغة الغائبة التى قدم بها الأبيات (٧ ـ ١٠) إلى الصيغة الذاتية فى حشو الشطر الأول من البيت الحادى عشر ليدل على علاقته المباشرة بحدث القصة فيقول : (١) .

١١ ـ ليتها تسمع منى قصة

ذات شجو وحديثا عجبا

وإذ تمت التهيئة النفسية، للمتلقى نتيجة إقناعه ـ يطرح الشاعر تجربته ذات المعنى المضاد لحال أمته، وذلك بتوظيفه الصيغة الدالة على المشاركة والمعاينة الماثلة فى البيت التالى (٢):

١٢ ـ كنت أهوى فى زمانى غادة

وهب الله لها ما وهبا

فقد استعمل الشاعر صيغة (كنت أهوى...) ليأخذنا معه فى رحلته إلى داخل نفسه، لكى يطلعنا على قضية هذه الفتاة التى كان لها عاشقا. ومَن غيره يمكنه أن يطلعنا على هذه القضية ؟، إنه بحكم اتصاله بها تعرف على نوعية شخصيتها، فوقف على صلابة نفسها، وقوة إرادتها، وشدة انتمائها إلى بلدها الأصلى، مما يجعلنا نتقبل إيثارها الرحيل دفاعا عنه، وتضحية من أجله على البقاء، عاشقة ومعشوقة، سالمة من الخطر، بعيدة عن الأذى.

وقد أتاح له استخدام الصيغة (الغائبة) أن يقدم وصفا ماديا للفتاة فيقول:

ذات وجه مزج الحُسْنُ به

صفرةً تُنسى اليهودَ الذهبا

وأتت تخطر والليل فتى

وهلالُ الأفق فى الأفق حبا

ثم قالت لى بثغر باسم

نظم الدرّ به والحَبَبَا

فهذه الصيغة تجعله حر الحركة ، وقادرا على الإخبار عنها، كما تجعل المتلقى مستثار الحس، نشط المتابعة، لأنها تعنى تحول القص من أداء إلى آخر فيظل مرتبطا بقصة هذه الفتاة.

(١) السابق ص ٣٢٢ .

(٢) السابق ص ٣٢٢ .

ولكنه عندما أراد أن يقربنا بشدة من «فكر الفتاة» لجأ إلى الصيغة الذاتية، حتى تتمكن بواسطة التعبير بضمير المتكلم من أن تبوح بحقيقة شعورها الفياض تجاه وطنها الذى يحارب ضد الغزاة، وحتى يستطيع إشراكنا فى الإحساس بهذا الشعور، فنتحد به ونتعاطف معها، وذلك فى الأبيات (١٣ ـ ١٥) على سبيل المثال. يقول على لسان هذه الفتاة إجابة عن تساؤل مطوَّل مثير له، عما يمكن أن تصنعه فتاة رقيقة مثلها فى حرب لا يناسبها إلا سواعد الرجال (ويك ما تصنع فى الحرب الظبا؟!):

قلتُ والآلام تفرى مهجتى
ويكِ ! ما تصنع فى الحرب الظُّبا؟
ما عهدنا الظبى مسْرحا
يبتغى ملْهًى به أو ملْعَبا .
ليست الحرب نفوساً تشترى
بالتمنّى أو عقولاً تُسْتَبَى

ـ فقد قالت الفتاة تواجه هذا التساؤل المثير(١):

١٣ ـ أنا إن لم أحسن الرمى ولم
تستطع كفاى تقليب الظُّبا
١٤ ـ أخدم الجرحى وأقضى حقهم
وأواسى فى الوغى من نكبا
١٥ ـ هكذا (الميكاد) قد علمنا
أن نرى الأوطان أمـا وأبا

ويلاحظ أن الصيغ التبادلية فى هذه النصوص من القصيدة ـ كانت تنشأ دائما نتيجة تساؤل، أو شعور مضاد ـ يحمل كل منهما نوعا من الصراع الحركى داخل نفس الشاعر الراوى.

وعلى الرغم من أن هذا الصراع قد ارتبط بتعبير مواز للموقف النفسى لدى الشاعر تمثل فى القصة الارتدادية للفتاة لكنه لم يكن نابعا من «موضوع نام متطور»، كما نرى فى غير قصيدة من شعرنا العربى الحديث .

(١) السابق ص ٣٢٣ ، ٣٢٤ .

تطوير الاتصال الجماهيرى

قياس تعرُّض جماهير الحجيج

للتلفزيون السُّعودى «حج عام ١٤١٥هـ»

د . أسامة صالح حريرى *

الشكر والتقدير

إن وجهى العملة فى التقدم الوطنى؛ هما النظريون فى فصولهم والعمليون فى حقولهم. معا يقومان بتكامل فى رقى هذا الوطن، ولا غنى لأحدهما عن الآخر حيث يقدم الأكاديمى المشورة من خلال البحث العلمى لصاحب الخبرة. كذلك يقدم العملى النتيجة من خلال خبرته لصاحب الفكرة.

هذا هو المطلب الذى يجب أن تتقدم به المؤسسات الوطنية ـ الحكومية منها والأهلى ـ إلى جامعات المملكة؛ لتستلهم منها المشورة القائمة على الدراسات والإحصائيات المنبثقة من أبحاث تدرس الواقع كما هو لا كما نتوهم. لذلك أتوجه بالشكر الجزيل للمجلس الأعلى للإعلام فى خطوته المباركة لتطوير الإعلام فى الحج من خلال البحث الإعلامى المتخصص، كما أشكر معالى الدكتور سهيل قاضى مدير جامعة أم القرى على تحقيقه هذه الخطوة المباركة من خلال مركز أبحاث الحج بكادره المتخصص وقيادته «القوية الأمينة» سعادة أ.د. مجدى محمد حريرى الذى أتوجه إليه بالشكر الجزيل. كما أتوجه بالشكر إلى سعادة الدكتور عبد القادر طاش على مشورته الإعلامية المتخصصة وسعادة الدكتور أحمد عبد الواحد على خدماته اللغوية.

فوق كل ذلك، أتوجه إلى الله عز وجل بالشكر الجزيل الذى مهد كل هذه الفرص، فاللهم لك الحمد ولك الشكر كما يليق بجلال وجهك وعظيم سلطانك وكريم عطائك لما تهيأ من ظروف، فإنه لا سهل إلا ماجعلته سهلا، سبحانك.

---

* أستاذ مساعد بقسم الإعلام الإسلامى ـ كلية الدعوة وأصول الدين ـ جامعة أم القرى بالمملكة العربية السعودية.

خلاصة البحث

إن (جمهور الإعلام) هو مصطلح أصبح الاهتمام به من أولويات المؤسسات الإعلامية التى تطمح فى تطوير ذاتها، لذلك أخذ هذا النوع من أبحاث الجمهور فى الازدياد.

إن هدف هذا البحث هو تطوير الفاعلية للقناة التلفزيونية من خلال قياس تعرض الحجيج للتعرف على مدى الإشباع لحاجة جمهور الحجيج من المعلومات الشرعية والصحية والأمنية. ذلك يعنى التعرف على مدى «تحقيق» مضمون الرسالة التلفزيونية لحاجة جماهير الحجيج. لذلك يهدف هذا البحث إلى قياس مستوى المادة الشرعية المتعلقة بالحج، والصحية، والأمنية، الخاصة بأنظمة المملكة التى يتلقاها الحجيج من خلال التلفزيون السعودى فى فترة موسم الحج.

أما بالنسبة للمنهج الذى أخذ به الباحث فهو استفتاء ميدانى لتقصى مستوى ما يستفيده الحجيج من المادة الإعلامية التى يتعرض لها الحجيج من خلال التلفزيون السعودى.

لقد تم توزيع الاستبيان باللغتين؛ العربية وعددها (٢٠٠)، والإنجليزية وعددها (٢٠٠) لجميع فئات الحجيج من الرجال البالغين، أما بالنسبة لفترة الاستبيان فهى فترة موسم الحج.

هذا وقد وصل الباحث إلى نتائج جديرة بأن تساهم فى تقديم النصح المتخصص المبنى على البحث العلمى الإعلامى لقناة التلفزيون الذى سوف يساهم ـ بعون الله وتوفيقه ـ فى تطوير الفاعلية لهذه القناة؛ لتخدم ضيوف الرحمن. إن النتائج والتوصيات التى انتهى إليها الباحث هى تحقيق لنظرية التدفق الثنائى المرحلة Tow Step Flow fo Communication إضافة إلى ما يمكن تحقيقه من خلال الإعلام الخارجى.

مصطلحات البحث

ـ «الاتصال الجماهيرى» كما أوضحه ديفلور ودينيسDeFleur & Dennis (١٩٨٨). هو عملية متعددة المراحل، والتى من خلالها يقوم الاتصاليون المتخصصون باستعمال وسائل إعلامية أُنشئت لإرسال الرسائل بصفة مستمرة وسريعة؛ لتثير معانى محددة إلى جمهور كبير متنوع؛ بغرض التأثير فيهم بعدة أشكال. وتشمل وسائل الاتصال الجماهيرية بين ما تشمل التلفزيون، والراديو، والصحف، والمجلات، والصور المتحركة، والسينما والكتب ... الخ.

ـ «التطوير»: ويُقصد به فى هذا البحث زيادة التأثير فى جمهور الوسيلة الإعلامية، وتوسيع دائرة الاتصال لها.

لن يتناول هذا البحث أى نوع آخر من

التطوير الإدارى أو الأداء الوظيفى. أما بالنسبة لأسلوب هذا التصوير فيتم كما يرى الباحث من خلال البحث العلمى، وبالذات بحوث قياس التعرض.

ـ «رجع الصدى» :Feed Back هو ما يشرحه كل من DeFleur & Dennis (١٩٨٨) من أنه نوع من الاتصال العكسى، حيث يرسل المستقبُل رسائل إلى المرسَل بدون قصد أو تعمد أو خطة مدروسة. إن «رجع الصدى» قد يكون بسيطا ولكنه يوضح إلى أى درجة كان «مستوى» الاتصال. كذلك يوضح المؤلفون أجيى وأيولت وإميرى Agee, Ault, Emery (١٩٨٨) أنه استجابة المستقبل التى تقوم بتشكيل وتنشأة رسائل أخرى. يتضح من هذين التعريفين أن «رجع الصدى» هو عملية يستفيد منها المرسل أكثر مما يستفيد منها المستقبل، للتاكد من أن الرسالة التى أرسلها قد وصلت كما «خطط» لها، وليس كما «حللها» المستقبل بما يحمله من ثقافة ويكتنفه من ظروف.

ـ «الاستفتاء الوصفى والتحليلى»: Descriptive and Analytical Swvey هو كما شرحه كل من ويمير وبومينيك Wimner & Domnic (١٩٨٧) أنه يسعى لتصوير أو تثبيت ظروف الواقع، بمعنى آخر: هو وصف الواقع. لذلك يسعى هذا البحث لتصوير مدى تحقيق حاجة ضيوف الرحمن من المعلومات الشرعية والنظامية والصحية. يمكن بعد انتهاء البحث من استعمال هذا القياس فى «التخطيط» للمستقبل الإعلامى .

ـ «الاستخدامات والإشباعات» : Uses and Gratifeations فإنها كما أوضحها Bryant & Zilmann(١٩٨٦) مجال فى البحث يدرس حاجة الجماهير من القناة الإعلامية. إن هذه النوعية من الأبحاث تركز على الجماهير والمستقبلين للمادة الإعلامية لهدفين، هما: (١) إن الإعلاميين يحتاجون إلى التعرف على احتياج وأهداف الجماهير المتعلقة بالإعلام قبل إمكانية التعرف على مدى تأثير الإعلام. (٢) التعرف على أنماط الاستهلاك والتصرف بما يعين على معرفة تأثير الإعلام. كذلك فإن (1988, Mc Quail) يشرح هذه النظرية بأنها مدخل يختص بالتوقعات أو الإشباعات المتنوعة للإعلام والتى لها علاقة بالأهداف والتأثير, إضافة إلى وسائل التحليل والتفسير من قبَل الجمهور .

مثال ذلك دراسة Ogan Lafky (١٩٨٣) التى وجهت أسئلة إلى المحررين عن أهم الأخبار التى يهتم بها القراء، فكانت النتيجة تشير إلى الاهتمام الأكثر

بالأخبار الغير محلية، خاصة بالنسبة للمتخصصين. كذلك دراسة كل من Burgoon,Bernsrein, (١٩٨٣) التى استفتت ١١٨١ صحفى و٦١١٢ قارىء لكى يقوموا بترتيب وظائف الصحافة للمجتمع، وقد كانت النتائج تشير إلى أن أهم وظيفة هى توفير الأحداث الأنية والمهمة وعن مدى وجود العلاقة بين الأحداث الخارجية والمجتمع المحلى .

مقدمة البحث

إن علاقة وسائل الإعلام بجمهور الحجيج هى علاقة يتحتم دراستها، وذلك لأن الرسالة الإعلامية فى موسم الحج تستهدف هذا الجمهور بشكل رئيسى. تقوم وزارة الإعلام ببث المعلومات الشرعية والأمنية والصحية التى يحتاجها جمهور الحجيج. ولكن، ما هو مدى استفادة هذا الجمهور من هذه المعلومات التى تبثها هذه القناة ؟ إن هذه الفاعلية فى الاستفادة سوف يتم التحقق منها فى هذا البحث من خلال قياس تعرض هذا الجمهور المحدد لهذه الوسيلة الإعلامية المحددة. يذكر الكاتبان Wimmnr & Dominick (١٩٧٨): أن أبحاث الإعلام تقوم بعدة وظائف هى :

(١) محاولة الفهم لطبيعة الوسائل الإعلامية وأثرها الدعائى. إن هذه الأبحاث تتغير بطبيعة الزمان والمكان، لذلك فلابد أن يقوم كل مجتمع بدراسة مستقبلى رسالته؛ ليتعرف على طبيعتهم ومدى توافق ذلك مع طبيعة الوسائل الإعلامية. إن انعدام هذه الدراسات قد يؤدى إلى استعمال بعض الوسائل التى لا تتناسب مع مجتمعها. وقد تكون النتيجة أن يوجد فى المجتمع وسيلة إعلامية لم يتم دراستها تقوم بهدم ما تبنيه وسيلة أخرى.

(٢) خدمة الإعلانات من خلال فهم رغبة الزبائن وكيفية إغرائهم وإقناعهم. إن هذا النوع من الدراسات يقوم بالتعرف على أثر كل رسالة ووسيلة بمفردها، وكيفية إثارة الزبائن والحجم والمكان المناسب للإعلان، ليحقق هدفه بأعلى نسبة، ومقدار التردد المطلوب للرسالة لتؤتى أثرها، اختيار الوسيلة المناسبة للرسالة المطلوبة إلى المستقبل المحدد. إن هذه الخدمة المحددة والدقيقة لوسائل الإعلام هى خدمة خاصة تكون فيها الأبحاث دقيقة وفى جزئيات محددة تناقش الرسائل والوسائل المستقبلين.

(٣) دراسة الأثر الإعلامى السلبى والإيجابى على العامة، خاصة الأطفال، وبالذات أبحاث محتوى العنف والجنس وما يداخل البرامج من دعاية واعلان. إن هذا النوع من الدراسة يهتم بالتعرف على الأثر

الذى تحدثه الرسالة بعد بثها للحكم عليها سلبا وايجابا، حيث إن البعض من هذه البرامج لا يمكن الحكم عليها ١٠٠٪ إلا بعد تجربتها على الهواء. إن أثر الرسالة الإعلامية قد يمكن دراسته من عدة جوانب كالاقتصادية والاجتماعية والسياسية وعلى مستوى الأفراد والجماعات.

(٤) البحث فيما يختص بالإدارة الإعلامية، وخاصة جانب التخطيط البعيد المدى القائم على الأهداف الوطنية والقومية. لقد تطورت الأداة الإعلامية من دعاية لسلعة إلى دعاية وطنية إلى تشكيل وصناعة للرأى وللكوادر الوطنية، وللمشاركة فى خطط الأمة المستقبلية. إن هذا النوع من الدراسات بدأ الاهتمام به حتى من قبل منتجى ومخرجى البرامج والمسلسلات اليومية، حتى تكون مواضيعهم المناقشة والمطروحة فى الأفلام والتمثيليات، مشاركة فى خطط الأمة المستقبلية بدلا من الخوض المؤقت على محور الساعة والدقيقة دون إعداد واحتياط للمستقبل. إن مشكلة المخدرات فى العالم العربى لم يتم طرحها إعلاميا فى وقتها وقبل استفحالها، إن الذى تم علاميا هو التغطية والستر للمشكلة، كأنها سر قومى وطنى، ولكن بعد أن فات الأوان بدأت الحرب الشعواء. إن الاتجاه الحديث للأبحاث الإعلامية يسير نحو التعرف على الجماهير والدعاية، ذلك أن الجماهير هم الهدف، فلابد من التعرف على حقيقتهم، ليتم التخاطب على أساس المعرفة الواقعية المبنية على دراسات ميدانية مكثفة تكتشف الواقع بجميع جزئياته. لكل ذلك كانت الضرورة لمثل هذه الأبحاث التى تدرس جمهور الإعلام Media Audience والذى هو الجمهور المستقبل للرسالة التلفزيونية ليتم التحقق من مدى ونسبة الاستقبال، وهل أدت الرسالة هدفها أم أن الحديث هو من طرف واحد.

(أ) الدراسات والبحوث السابقة

إن الدراسات الإعلامية المتعلقة بقياس تعرض جمهور الحجيج فى المملكة العربية السعودية بالتعاون مع أقسام الإعلام غير موجودة على حد معرفة الباحث، كانت بداية البحث عن الدراسات السابقة هى وزارة الإعلام، ولكن للأسف لا توجد دراسات من هذا النوع. المؤسف كذلك أنه لا يوجد إلى هذا الوقت، على حسب معلومات الباحث، تنسيق بين وزارة الإعلام وأقسام الإعلام بالجامعات السعودية لتخصيص بعض أبحاث التخرج أو الدراسات العليا فيما ينفع ويخدم وزارة الإعلام، إلا من خلال دراسات موظفى وزارة الإعلام (بدر كريم، ١٩٨٦).

كانت الخطوة الثانية هى مكتبة جامعة أم القرى للبحث عن الدراسات الإعلامية

المتعلقة بالحج، ولكن للأسف لا توجد دراسات اهتمت بقياس رجع الصدى لدى الحجيج بهدف التطوير، بعد ذلك كان التوجه إلى مركز أبحاث الحج. فوجد هناك دراستان فقط. الأولى هى باسم: دراسة وصفية لتحديد الفوائد المدركة من قبل الحجاج من جراء تلقيهم لمواد بعض وسائل الإعلام فى حج عام ١٤١٢ هـ . قام بهذه الدراسة الأساتذة : د. عبد الحكيم موسى. د .هاشم بكر حريرى، أ . تاج الدين السواس.

لقد تحددت مشكلة الدراسة الأولى فى البحث عن وسائل الإعلام التى تكون موادها متاحة للحجاج، وما هى الفوائد المدركة لدى الحجاج من جراء تلقيهم لتلك المواد؟ من أجل ذلك تركزت هذه الدراسة فى محاولة تحديد بعض وسائل الإعلام السعودى الأكثر وصولا إلى الحاج، وتحديد الموضوعات التى تناولتها تلك الوسائل الإعلامية من وجهة نظر الحجاج.

أما فيما يختص بنتائج هذه الدراسة بما يتوافق مع هذا البحث فقد ذكر الباحثون أن نصف العيّنة التى جمعوها استفادت من التلفاز وأنه أكثر من الصحافة والإذاعة فى حجم المستفيدين. كذلك أفادت الدراسة أن الأمور الدينية والصحية والنظامية هى أكثر المواضيع التى يبحث عنها الحجيج فى التلفاز.

أما الدراسة الثانية فهى باسم: نظم وقنوات الاتصال فى الحج. قام بهذه الدراسة : د. عبد الله عواض العتيبى و د.على سعيد العسيرى. حاولت هذه الدراسة أن تتعرف على نظم وقنوات الاتصال التى يمارسها الحجيج أثناء أداء فريضة الحج. كذلك سعى البحث إلى محاولة التعرف على الوسائل الأكثر شيوعا؛ للحصول على المعلومات المختلفة. أما فيما يختص بنتائج هذه الدراسة، بما يتوافق مع هذا البحث، فهى تتلخص فى إعداد أفلام تشرح واقع الحج فى خطوات من البداية إلى النهاية وتوزع على حجاج الدول عند تسجيلهم للحج وبفترة كافية، إضافة إلى كونها بلغة الحجاج أنفسهم. كذلك يتم توزيع هذه الأفلام على شركات الطيران ليتم مشاهدتها أثناء رحلات القدوم إلى المملكة .

(ب) هدف البحث الرئيسى

أما بالنسبة لهدف هذا البحث فيتضح فى عنوانه من حيث محاولة التطوير للفاعلية من خلال قياس التعرض للرسالة الإعلامية. لذلك كانت نوعية الأسئلة محددة بثلاثة جوانب: صحية، وشرعية، وأمنية.

هذه هى الجوانب الثلاث التى تدور حولها ندوة (الإعلام فى الحج) التى يقوم بها المجلس الأعلى للإعلام بالتعاون مع جامعة أم القرى ممثلة فى مركز أبحاث الحج؛ رغبة فى تطوير فاعلية الإعلام فى الحج. إضافة إلى ذلك يسعى البحث أن يتعرف على مصادر المعلومات فى وطن الحاج ثم فى السعودية ومدى إمكانية مشاركة التلفزيون السعودى فيها.

(ج) موضوع البحث

لتحقيق هدف البحث التطويرى للتفاعل مع الجماهير جاءت الأسئلة محددة فى هذه المحاور الثلاثة؛ لقياس مدى الفائدة التى يحصل عليها الحجيج من التعرض للتلفزيون السعودى. لقد تم هذا القياس من خلال توجيه أسئلة محددة عن معلومات شرعية وأمنية وصحية؛ لمحاولة التعرف على مصدرها ومدى مشاركة التلفزيون السعودى فى تغطية تلك الاحتياجات فى المحاور الثلاثة. كذلك فقد قام الاستفتاء بالبحث عن مصادر المعلومات فى وطن الحاج قبل قدومه ومدى مشاركة الإعلام فى وطنه لتغطية المحاور الثلاث.

(د) منهج البحث

أما بالنسبة لمنهج البحث فقد اقتصر على الاستفتاء الميدانى المباشر لعدد (٢٠٠) استفتاء عربى ، و(٢٠٠) استفتاء إنجليزى، لكن كانت العينة التى تمت مقابلتها فقط. (٣٨٩) رجل بالغ. لقد تم توزيع الاستفتاءات على حسب خارطة توضح أماكن المؤسسات والجنسيات. وتم توجيه مساعدى الباحث إلى مساكن الحجاج عشوائيا، وذلك بأن يقوم الطالب بالتوجه يوميا إلى مخيم غير الذى توجه إليه سابقا. كذلك فى المخيم الواحد اشترط على الطالب إلا يستفتى أكثر من حاج واحد من نفس المجموعة من الحجاج فى الخيمة الواحدة أو الرفقة الواحدة، وأن يتم الانتقال من خيمة إلى أخرى بواسطة العد الفردى، فينتقى خيمة بعد العد إلى خمسة . بعد ذلك قام مساعدو الباحث بالتوجه إلى أماكن جماهير الحجيج حسب الخريطة وقاموا بالاستفتاء الميدانى فى المشاعر. أما بعد انتهاء فترة الحج فقد كان الطلبة يقومون باستفتاء الحجيج فى الحرم المكى بعد انتهاء الصلوات.

لكل ذلك كان مجال البحث محددا بالمحاور الثلاثة التي سبق تحديدها فى ندوة الإعلام بالصحة والأمن والشرع، وعن مدى تحقيق التلفزيون السعودى لهذه المحاور الثلاث، إضافة إلى محاولة التعرف على مصادر المعلومات لجمهور الحجيج للحصول على المعلومات لهذه المحاور الثلاث. إن لم تكن التلفزيون السعودى. كذلك فقد كان البحث مرسوما بدقة إلى جمهور محدد فى أيام الحج الخمسة؛ وذلك لضمان وجود أكبر نسبة من جماهير الحجيج أثناء القيام بالاستفتاء.

(هـ) حدود ومجال الدراسة

تنحصر عينة هذا الدراسة فى جمهور الحجيج لعام ١٤١٥ هـ من الذكور، هذا وقد تم حصر الاستفتاء فى أيام الحج الخمسة، وذلك ليتم التأكد من عشوائية العينة وحصرها للحجيج، وذلك لأن نسبة كبيرة من الحجيج تتوافر فى هذه الأيام الخمسة. كذلك فقد تم توزيع الاستبيان على الناطقين باللغة الإنجليزية والعربية وتم قياس تعرضهم للتلفزيون السعودى بقناتيه الأولى والثانية.

(٤) التقرير الرئيسى للبحث

لقد قام الباحث بخطوتين للاستفادة من الاستفتاء الخطوة الأولى: هى شرح وتحليل نتيجة العينة فى الإجابة على أغلب الأسئلة التى كانت فيها الإجابات متكاملة ، وذلك لفائدتين هما: إعطاء القارىء صورة كاملة عن نتيجة كل الأسئلة، وثانيها: ليعين القارىء فى بحث بعض العلاقات بين المتغيرات، أو الخروج بتساؤلات لم يقدمها الباحث. الخطوة الثانية: هى القيام بعقد مقارنات بين بعض الأسئلة للخروج بتحليلات أعمق بين المتغيرات.

(أ) تحليل الاستفتاء:

إن بيان نتيجة بعض الأسئلة التى جاءت فيه الإجابات شبه متكاملة وتفيد فى توضيح نتيجة البحث هى الخطوة الأولى التى بدأ بها الباحث. إن مراجعة نتائج الاستفتاء ـ وحدها ـ هى جد مفيدة لمن أراد أن يتفهم الواقع بمصداقية لا على أساس التجربة الفردية.

إن أكثر الجنسيات فى الجدول رقم (١) التى ظهر تجاوبها هى المصرية، ويليها المغاربة من العرب، أما الناطقون باللغة الإنجليزية فإن أكثرهم عددا وتجاوبا هم الحجاج الباكستانيون ويليهم الهنود، ويعطى جدول رقم (١) صورة عن مدى انتشار وشمول عينة الاستفتاء.

جدول رقم (١)
عدد الجنسيات الممثلة فى العينة

النسبة المئوية	التكرار	الجنسية	النسبة المئوية	التكرار	الجنسية	النسبة المئوية	التكرار	الجنسية
١,٨	٧	سعودى	١,٥	٦	إماراتى	,٣	١	سنغافورى
١,٨	٧	بحرينى	,٣	١	عمانى	٢,٨	٣٢	بنغالى
,٨	٣	قطرى	,٥	٢	كويتى	٣,٣	١٣	امريكى
,٣	١	أردنى	,٥	٢	سورى	,٣	١	فرنسى
,٣	١	لبنانى	١,٣	٥	يمنى	٦,٧	٢٦	بريطانى
١,٣	٥	تونسى	٢,٦	١٠	جزائرى	١,٣	٥	نيجيرى
٣,٦	١٤	سودانى	٢,٨	٣٢	صومالى	,٥	٢	كينى
١,٥	٦	ليبى	١٢,٣	٤٨	مصرى	,٥	٢	سنغالى
٥,٩	٢٣	مغربى	,٥	٢	أفغانى	,٥	٢	ج.أفريقيا
١,٠	٤	أندونيسى	,٥	٢	إيرانى	,٥	٢	أثيوبى
١٢,١	٤٧	باكستانى	٧,٧	٣٠	هندى	,٣	١	ماليزى
٣,٣	١٣	سيريلانكى	٨,٠	٣١	أخرى	١٠٠,٠	٣٨٩	المجموع

وبالنسبة للحالة الاجتماعية، فقد أظهر الجدول رقم (٢) زيادة عدد المتزوجين على العزاب، وهذا الجدول يعين معدّى ومخططى البرامج للحج، إذ إن العلم بحالة وطبيعة المستقبل للرسالة يعين على تطوير فاعليتها وجعل لغتها وتصوراتها تناسب واقعه، كذلك يستطيع المعّد والمخطط أن يعرف طبيعة ونوعية الأسئلة التى يحتاجها العازب أكثر من المتزوج.

جدول رقم (٢)

عددالمتزوجين والعزاب فى العينة

الحالة الاجتماعية	التكرار	النسبة المئوية
مفقود	٣	,٨
أعزب	٣٤	٨,٧
متزوج	٣٥٢	٩٠,٥
المجموع	٣٨٩	١٠٠,٠

المستوى التعليمى فى جدول رقم (٣) يوضح أن الغالبية هى من المستوى الثانوى والجامعى، مما يعطى مؤشرا إلى نوعية الثقافة المطلوب بثها فى التلفاز.

جدول رقم (٣)

المستوى التعليمى فى العينة

المستوى التعليمى	التكرار	النسبة المئوية
عيّنة مفقودة	١	,٣
أمّى	٩	٢,٣
دون الثانوى	٨٧	٢٢,٤
الثانوى	١٠٧	٢٧,٥
جامعى	١٣٦	٣٥,٠
دراسة عليا	٤٩	١٢,٦
المجموع	٣٨٩	١٠٠,٠

نوعية الحاج من حيث جهة القدوم فى الجدول رقم (٤)، فتشير إلى غالبية حجاج الخارج على الداخل، مما يعنى زيادة الحاجة إلى تعريف هؤلاء القادمين على رسائل الإعلام المحلى، ناهيك على أن الاستعداد لجمهور الحجيج يمكن تحقيقه من خلال الإعلام الخارجى، الذى يستعين بما تملكه قناة التلفزيون من أشرطة ودورات ثقافية تختص بما يحتاجه الحاج من معلومات .

الجدول رقم (٤)

نوعية الحاج فى العينة حسب جهة القدوم

النسبة المئوية	التكرار	جهة القدوم
١,٣	٥	مفقود
٣٦,٦	١٤٢	داخلى
٦٢,٢	٢٤٢	خارجى
١٠٠,٠	٣٨٩	المجموع

أمـا عدد مرات الحج فى الجدول رقم (٥) وهى بالترتيب على حسب عدد مرات الحج. النتيجة تشير إلى أغلبية الحج لأول مرة، ووجود نسب لمن حج للمرة الثالثة والعشرين. إن معرفة المُعدّ بأن غالبية الجمهور من الذين يحجون لأول مرة يفترض عليه أن يكون حريصاً أكثر فى ألفاظه وتصوراته التى يبثها فى القناة الإعلامية.

الجدول رقم (٥)

عدد مرات الحج فى العينة

النسبة المئوية	التكرار	عدد المرات
١,٠	٤	٠
١٧,٠	٦٦	٢
٣,٦	١٤	٤
٢,١	٨	٦
١,٥	٦	٨
,٣	١	١٠
,٥	٢	١٢
,٣	١	١٧
٥٩,٠	٢٣٣	١
٧,٢	٢٨	٣
١,٣	٥	٥
١,٨	٧	٧
,٨	٣	٩
١,٣	٥	١١
,٥	٣	١٥
,٣	١	٣٢
١٠٠,٠	٣٨٩	المجموع

طريقة الحج فى الجدول رقم (٦) تشير إلى ارتفاع نسبة من يحجون بمفردهم بعيداً عن المؤسسات، مما يعنى أن التوجيه من خلال المؤسسات بواسطة المرشدين لن يحل إلا جزءاً من المشكلة. ذلك يعنى حتمية التركيز على التلفاز، و إيصاله إلى جميع وسائل الحج، مثل الصالات العامة لمشاهدة التلفاز.

الجدول رقم (٦)

أسلوب حج العينة

الأسلوب	التكرار	النسبة المئوية
مفقودة	١	,٣
حكومية	٩٠	٢٣,١
أصلية	١٠٤	٢٦,٧
أصدقاء	٤٣	١١,١
أقارب	٣٦	٩,٢
فردى	١٠٣	٢٦,٥
أحدى	١٢	٣,١
المجموع	٣٨٩	١٠٠,٠

أما نوعية الحج فى الجدول رقم (٧) فتشير إلى وجود من يحج وهو لا يعرف نوعية حجه، وذلك مؤشر على مستوى المعرفة وإلى نوعية المعلومات الشرعية الى يتطلبها جمهور الحجيج.

الجدول رقم (٧)

أسلوب الحج الفقهى

الأسلوب	التكرار	النسبة المئوية
مفقودة	٤	١,٠
تَمتُّع	١٧٢	٦٩,٧
إفراد	١٠٧	٢٧,٥
قران	٥	١,٣
لا أعرف	٢	,٥
المجموع	٣٨٩	١٠٠,٠

أما تقييم الحاج للتلفزيون السعودى الإرشادى المتعلق بالمشاعر المقدسة فى الجدول رقم(٨) فالنتيجة تشير إلى ارتفاع نسبة الإجابة (لا أعرف) وهذا مؤشر سلبى عالى يتطلب من وزارة الإعلام البحث فيها والتعرف على سببها.

جدول رقم (٨)

رأى الحاج فى مستوى الإعلام الإرشادى الخاص بالمشاعر

الرأى	التكرار	النسبة المئوية
مفقودة	٣	,٨
عالية	٢١١	٥٤,٢
متوسطة	٣٩	١٠,٠
ضعيفة	٢٤	٦,٢
لا أعرف	١١٢	٢٨,٨
المجموع	٣٨٩	١٠٠,٠

نتيجة تكملة الاستفسار فى الجدول رقم (٩) الخاص بتقييم الحاج للتلفزيون السعودى الإرشادى المتعلق بالحرمين الشريفين. أما النتيجة فقد كانت كالسابق تشير إلى ارتفاع نسبة الإجابة (عالية) وإجابة (لا أعرف). وذلك إن عدم المعرفة قد يعنى عدم التلقى لمن المفروض فيه التلقى الرسالة التلفزيونية فى مجتمع تنتشر فيه هذه الوسيلة.

جدول رقم (٩)

رأى الحاج فى مستوى الإعلام الإرشادى الخاص بالحرمين

الرأى	التكرار	النسبة المئوية
مفقودة	٣	,٨
عالية	٢٢٤	٥٧,
متوسطة	٣٦	٩,٣
ضعيفة	٢١	٥,٤
لا أعرف	١٠٥	٢٧,٠
المجموع	٣٨٩	١٠٠,٠

أما ما يتعلق بتقييم الحاج للتلفزيون السعودى الإرشادى الخاص بالجوانب الصحية وبأنظمة المملكة العربية السعودية فى الجدول رقم (١٠) فهى كالنتائج السابقة تشير إلى ارتفاع النسبتين (العالية) و (لا أعرف) . **جدول رقم (١٠)**

رأى الحاج فى مستوى الإعلام الإرشادى الخاص بالمشاعر

الرأى	التكرار	النسبة المئوية
مفقودة	٥	١,٣
عالية	٢٠٨	٥٣,٥
متوسطة	٣٦	٩,٣
ضعيفة	٣٣	٨,٥
لا أعرف	١٠٧	٢٧,٥
المجموع	٣٨٩	١٠٠,٠

لقد كانت نسبة معلومات الحاج السابقة قبل وصوله إلى السعودية فيما يختص بالمشاعر المقدسة فى الجدول رقم (١١) تشير إلى ارتفاع الإجابتين (متوسطة) و (ضعيفة)، مما يشير إلى دور الإعلام الخارجى الذى يستطيع أن يكثف من فاعلية التلفزيون من خلال إيصال إنتاج التلفزيون إلى الحجيج قبل وصولهم إلى السعودية، من خلال مصادر معلومات الحجيج فى أوطانهم، كما سوف يجيىء شرح ذلك فى التوصيات.

جدول رقم (١١)

رأى الحاج فى مستوى المعلومات الخاصة بالمشاعر قبل وصوله إلى السعودية

الرأى	التكرار	النسبة المئوية
مفقودة	٦	١,٥
عالية	٩٥	٢٤,٤
متوسطة	١٥٠	٣٨,٦
ضعيفة	١٢١	٣١,١
لا أعرف	١٧	٤,٤
المجموع	٣٨٩	١٠٠,٠

أما مستوى معلومات الحاج السابقة لوصوله إلى السعودية فيما يختص بالحرمين الشريفين فى الجدول رقم (١٢) فتشير إلى النتائج التشابه بين الاختيارات مما يشير إلى إمكانية توفر هذه المادة الإعلامية فى الإعلام الخارجى على عكس المواضيع السابقة.

جدول رقم (١٢)

رأى الحاج فى مستوى المعلومات الخاصة بالحرمين قبل وصوله إلى السعودية

الرأى	التكرار	النسبة المئوية
مفقودة	٩	٢,٣
عالية	١١٥	٢٩,٦
متوسطة	١٤٢	٣٦,٥
ضعيفة	١٠٣	٢٦,٥
لا أعرف	٢٠	٥,١
المجموع	٣٨٩	١٠٠,٠

أما مستوى معلومات الحاج السابقة قبل وصوله إلى السعودية فيما يختص بأنظمة المملكة العربية السعودية فى الجدول رقم (١٣) فتشير النتيجة إلى انخفاض الأختيار (عالية) مما يبين أن هذا النوع من المعلومات هو الأكثر فقدانا فى الإعلام الخارجى.

جدول رقم (١٣)

رأى الحاج فى مستوى المعلومات الخاصة بأنظمة المملكة قبل وصوله إليها

الرأى	التكرار	النسبة المئوية
مفقودة	٩	٢,٣
عالية	٧١	١٨,٣
متوسطة	١٣٦	٣٥,٠
ضعيفة	١٣٥	٣٤,٧
لا أعرف	٣٨	٩,٨
المجموع	٣٨٩	١٠٠,٠

أما ما يتعلق بمستوى معلومات الحاج قبل وصوله إلى السعودية فيما يختص بالظروف الصحية بالسعودية فى الجدول رقم (١٤) فالنتيجة هى كالإجابة السابقة من ضعف هذا الجانب، مما يشير إلى أن الإعلام الخارجي مقصر فى تزويد الجمهور بهذين الجانبين الصحى والنظامى الخاص بالملكة.

جدول رقم (١٤)

رأى الحاج فى مستوى المعلومات الخاصة بالظروف الصحية بالسعودية قبل وصوله إليها

الرأى	التكرار	النسبة المئوية
مفقودة	٩	٢,٣
عالية	٦٩	١٧,٧
متوسطة	١٤٦	٣٧,٥
ضعيفة	١٢٩	٣٣,٢
لا أعرف	٣٥	٩,٠
المجموع	٣٨٩	١٠٠,٠

إن مصدر معلومات الحاج السابقة قبل وصوله إلى السعودية فى الجدول رقم (١٥) هو الشئون الإسلامية فى وطن الحاج، مما يحدد الجهة التى يفضل للتلفزيون السعودى أن ينسق معها لتطوير الفاعلية للتلفزيون السعودى فى وطن الحجيج حتى بدون القناة الفضائية.

جدول رقم (١٥)

مصدر معلومات الحاج قبل وصوله السعودية

النسبة المئوية	التكرار	المصدر
٥,١	٢٠	مفقودة
٦,٤	٢٥	السفارة السعودية
٢٧,٨	١٠٨	الشئون الإسلامية
٩,٣	٣٦	الإعلام فى وطن الحاج
١٠,٣	٤٠	الإعلام السعودى
١٩,٣	٧٥	التوعية من السعودية
٢١,٩	٨٥	أخرى
١٠٠,٠	٣٨٩	المجموع

نتيجة الاستعلام عن أفضل أسلوب للتوعية فى الجدول رقم (١٦) فيشير إلى تفضيل الأسئلة والأجوبة، وتليها المحاضرات ثم الندوات. وقد يكون ذلك عائدا لما يختص به العالم الثالث من أفضلية للاتصال الشخصى (أبو زنادة، ١٩٩٣م) ، وهذا الجدول هو مما يعين التلفزيون على تطوير فاعليته إذا عرف الأسلوب الأفضل للتوعية عند أكبر شريحة من الجمهور.

جدول رقم (١٦)

أسلوب التوعية المفضل لدى الحاج

النسبة المئوية	التكرار	الأسلوب
,٣	١	مفقودة
٤٦,٣	١٨٠	أسئلة وأجوبة
٢٨,٠	١٠٩	محاضرات
٢٤,٧	٩٦	ندوة
,٨	٣	تمثيل
١٠٠,٠	٣٨٩	المجموع

أما مستوى البرامج التعليمية فى التلفزيون السعودى فى الجدول رقم (١٧) فتشير النتائج إلى الارتفاع الكبير لنسبة الإجابة (لا أعرف). مما يؤكد توصية الباحث فى دراسة هذه الظاهرة والبحث عن نتائجها .

جدول رقم (١٧)

رأى الحاج فى مستوى البرامج التعليمية فى التلفزيون السعودى

الرأى	التكرار	النسبة المئوية
مفقودة	٧	١,٨
عالية	٨٨	٢٢,٦
متوسطة	١٢٧	٣٢,٦
ضعيفة	٢٧	٦,٩
لا أعرف	١٤٠	٣٦,٠
المجموع	٣٨٩	١٠٠,٠

أما الاستفسار عن مستوى البرامج الإخبارية فى التلفزيون السعودى فى الجدول رقم (١٨) فيشير كذلك إلى تقارب إجابتى (عالية) و (متوسطة)، ولكن تشير إلى ارتفاع نسبة الإجابة (لا أعرف).

جدول رقم (١٨)

رأى الحاج فى مستوى البرامج الإخبارية فى التلفزيون السعودى

الرأى	التكرار	النسبة المئوية
مفقودة	٦	١,٥
عالية	١١٧	٣٠,١
متوسطة	١٢١	٣١,١
ضعيفة	٥٠	١٢,٠
لا أعرف	٩٥	٢٤,٤
المجموع	٣٨٩	١٠٠,٠

أما مستوى البرامج الدينية فى التلفزيون السعودى فى الجدول رقم (١٩) يشير إلى الارتفاع الكبير الذى تجاوز جميع الإجابات للاختيار (عالية) ولكن تظل نسبة (لا أعرف) مرتفعة .

جدول رقم (١٩)

رأى الحاج فى مستوى البرامج الدينية فى التلفزيون السعودى

الرأى	التكرار	النسبة المئوية
مفقودة	٤	١,٠
عالية	٢١٠	٥٤,٠
متوسطة	٥٥	١٤,١
ضعيفة	٣١	٨,٠
لا أعرف	٨٩	٢٢,٩
المجموع	٣٨٩	١٠٠,٠

أما عدد الساعات التى يقضيها الحاج فى وصوله إلى مكة المكرمة تشير إلى طول الزمن الذى يقضيه الحاج ليصل إلى المشاعر. إن هذا الزمن يمكن استغلاله بشكل أكثر فاعلية من خلال التلفاز، حيث يستطيع أن ينسخ ما ينتجه من برامج ثم يقوم بتوزيعها على الطائرات بل وأماكن الانتظار فى الحدود والمطارات والموانىء، كما جاء فى توصية الباحث .

جدول رقم (٢٠)

عدد الساعات التى يقضيها الحاج فى وصوله إلى المشاعر

عدد الساعات	التكرار	النسبة المئوية
مفقودة	٣١	٨,٠
٤ ـ ٦ ساعة	١٢٤	٣١,٩
٨ ـ ١٢ ساعة	١٧٠	٤٣,٧
١٥ ـ ٢٠ ساعة	١٢	٣,١
أكثر من ٢٠ ساعة	٢٥	١٣,٤
المجموع	٣٨٩	١٠٠,٠

الاستفسار عن عدد الساعات التى يقضيها الحاج فى مسكنه أثناء المشاعر فى الجدول رقم (٢١) يشير إلى ما قيل فى الإجابة السابقة من ارتفاع عدد الساعات فى الوصول إلى مكة والساعات التى يقضيها الحاج فى مسكنه، ولكن مع انخفاض نسبة الاستفادة. إن هذا مؤشر سلبى على مدى الفاعلية ، مما يحتم دراسة هذه الظاهرة .

جدول رقم (٢١)

عدد الساعات التى يقضيها الحاج فى مسكنه أيام الحج

عدد الساعات	التكرار	النسبة المئوية
مفقودة	٦	١,٥
١ ـ ٣ ساعات	٢٨	٧,٢
٤ ـ ٦ ساعات	٧٩	٢٠,٣
٧ ـ ٩ ساعات	٩٢	٢٣,٧
أكثر من ٩ ساعات	١٨٤	٤٧,٣
المجموع	٣٨٩	١٠٠,٠

أما الاستفسار عما إذا كان لدى الحاج تلفزيون حولة فى الجدول رقم (٢٢) فتؤكد الإجابة السابقة ، إذ إن وفرة التلفاز وقلة الفاعلية تناقض سلبى. وتؤكد الحاجة إلى دراسة الأسباب فى هذا التدنى فى التأثير.

الجدول رقم (٢٢)

إمكانية توفر التلفزيون حول الحاج

الإمكانية	التكرار	النسبة المئوية
مفقودة	٤	١,٠
نعم	٣٤٢	٨٧,٩
لا	٤٣	١١,١
المجموع	٣٨٩	١٠٠,٠

الاستفسار عما إذا كان الحاج يفضل القنوات العربية أم الأجنبية فى الجدول رقم (٢٣) يشير إلى تفضيل القنوات العربية، ولكن تظل نسبة اختيار القنوات الأجنبية عالية، وهذا أمر حرى بالدراسة .

جدول رقم (٢٣)

أى القنوات يفضلها الحاج، الأجنبية أم العربية

الاختيار	التكرار	النسبة المئوية
مفقودة	١٢	٣,١
عربية	٢٢٧	٥٨,٤
أجنبية	١٥٠	٣٨,٦
المجموع	٣٨٩	١٠٠,٠

أما تفضيل الاقتصار على القرآن فى القناة الدينية فى الجدول رقم (٢٤) فيعين على التخطيط وزيادة الفاعلية، إذ أشارت الأغلبية فى عدم تأكيد ذلك .

جدول رقم (٢٤)

هل يفضل الحاج الاقتصار على القرآن فى القناة الإسلامية

الاختيار	التكرار	النسبة المئوية
مفقودة	٥	١,٣
نعم	١٥٣	٣٩,٣
لا	٢٣١	٥٩,٤
المجموع	٣٨٩	١٠٠,٠

كذلك يفضل الجمهور الإكثار من الأخبار والتحليلات السياسية فى القناة الدينية فى الجدول رقم (٢٥)، لذلك فهذه النتيجة مثل السابق تعين على التخطيط المستقبلى فى الجوانب التى يرغبها الجمهور.

جدول رقم (٢٥)

هل يفضل الحاج التحليلات السياسية فى القناة الإسلامية

الاختيار	التكرار	النسبة المئوية
مفقودة	٦	١,٥
نعم	٢,٤	٥٢,٤
لا	١٧٩	٤٦,١
المجموع	٣٨٩	١٠٠,٠

أما الاستفسار عما إذا كان لفظ الأصولية سلبيا أم إيجابيا فى نظر الحاج فى الجدول رقم (٢٦) فيشير إلى ارتفاع نسبة السلبى، رغم أنه صفة جيدة أن يتأصل المسلم والمواطن لتراثه وثقافته.

جدول رقم (٢٦)

هل لفظ الأصولية إيجابى أم سلبى

الاختيار	التكرار	النسبة المئوية
مفقودة	٩	٢,٣
سلبى	١٧١	٤٤,٠
إيجابى	١٣١	٣٣,٧
الاثنين	٧٨	٢٠,١
المجموع	٣٨٩	١٠٠,٠

أما بيان المصدر الإعلامى فى هذه الفقرة فى الجدول رقم (٢٧) فيشير إلى ضعف تأثير التلفاز فى تكوين هذا المصطلح وقوة الإذاعة فيه، أما ارتفاع نسبة المصادر الأخرى فهو مؤشر محير.

جدول رقم (٢٧)

مصدر المعلومة السابقة

المصدر	التكرار	النسبة المئوية
مفقودة	٧٠	١٨,٠
التلفزيون	٣٣	٨,٥
الإذاعة	١٠٤	٢٦,٧
الصحافة	٤٣	١١,١
مرشد	٣١	٨,٠
صديق	١٠	٢,٦
أخرى	٩٧	٢٤,٩
المجموع	٣٨٩	١٠٠,٠

كذلك فيما يختص بالاستفسار عما إذا قام الحاج بالتطعيم فى الجدول رقم (٢٨) فالنتيجة غير سارة إذ ارتفعت نسبة الأفراد الذين لم يقوموا بالتطعيم، وهذا مؤشر على مستوى الثقافة الصحية وعلى ما كان ممكن حصوله فى الحج فى الجانب الصحى.

جدول رقم (٢٨)

هل قام الحاج بالتطعيم

الاختيار	التكرار	النسبة المئوية
مفقودة	١٣	٣,٣
نعم	٣٢٠	٨٢,٣
لا	٥٦	١٤,٤
المجموع	٣٨٩	١٠٠,٠

الاستفسار عن المصدر الإعلامى فى علمه بحتمية هذا التصرف فى الجدول رقم (٢٩) يشير إلى فاعلية التلفاز فى هذه المعلومة ويليها المرشد، أما الإذاعة والصحافة فتظل آخر المطاف، ولكن يظل اختيار (أخرى) مرتفعا مما يؤكد حتمية البحث عن هذا المصدر المؤثر الذى هو غير ما ذكر من مصادر فى الاختيارات .

جدول رقم (٢٩)

مصدر المعلومة فى حتمية التطعيم

المصدر	التكرار	النسبة المئوية
مفقودة	٥٥	١٤,٢
التلفزيون	١٣٤	٣٤,٤
الإذاعة	١٢	٣,١
الصحافة	٢٢	٥,٧
مرشد	٣٦	٩,٣
صديق	١٨	٤,٥
أخرى	١١٢	٢٨,٧
المجموع	٣٨٩	١٠٠,٠

الاستفسار عما إذا كان الحاج يستعمل شمسية للوقاية من الشمس فى الجدول رقم (٣٠) يشير إلى الإيجابية العالية الملحوظة، ولكن السلبية تظل عالية نسبياً .

جدول رقم (٣٠)

هل يحمل الحاج مظلة شمس

الاختيار	التكرار	النسبة المئوية
مفقودة	١٤	٣,٦
نعم	٢٩٤	٧٥,٦
لا	٨١	٢٠,٩
المجموع	٣٨٩	١٠٠,٠

أما ما يختص بالمصدر الإعلامى فى علمه بهذا التصرف، فقد أشار الجدول رقم (٣١) إلى الارتفاع الملحوظ للتلفاز ويليه المرشد دائماً، فى حين تتقلص نسبة الإذاعة والصحافة بشكل ملحوظ، مع ملاحظة ارتفاع المصدر (أخرى).

الجدول رقم (٣١)

مصدر المعلومات فى استعمال الشمسية

المصدر	التكرار	النسبة المئوية
مفقودة	٦٥	١٦,٧
التلفاز	١١٧	٣٠,١
الإذاعة	١٠	٢,٦
الصحافة	١١	٢,٨
مرشد	٦٦	١٧,٠
صديق	٢٤	٦,٢
أخرى	٩٦	٢٤,٦
المجموع	٣٨٩	١٠٠,٠

أما الاستفسار عما إذا كان الوقوف عند جبل عرفة واجبا فى الجدول رقم (٣٢) فقد أوضح نسبة الإجابة (لا)، ولكن الإيجاب كان مرتفعا كذلك .

جدول رقم (٣٢)

حكم الصعود إلى جبل عرفات للحاج

الاختيار	التكرار	النسبة المئوية
مفقودة	١٤	٣,٩
نعم	٦٤	١٦,٥
لا	٣١١	٧٩,٩
المجموع	٣٨٩	١٠٠,٠

أما فيما يختص بالمصدر الإعلامى فى علمه بحتمية هذا التصرف فى الجدول رقم (٣٣) فالنتيجة هى ليست فى صالح التلفاز الذى قد يكون سببه أنه يُرى الازدحام على الجبل دون أن يشير إلى سلبية ذلك، مما يشيع فعل الخطأ بدون قصد، كذلك أشار الجدول رقم (٣١) إلى دور المرشد المرتفع السلبى فى هذا التصرف الدينى.

جدول رقم (٣٣)

مصدر المعلومة فى حكم صعود جبل عرفات للحاج

المصدر	التكرار	النسبة المئوية
مفقودة	٦	١,٥
التلفزيون	١٠٧	٢٧,٥
الإذاعة	١٠	٢,٦
الصحافة	٨	٢,١
مرشد	١٠٩	٢٨,٠
صديق	٢٢	٥,٧
أخرى	١٢٦	٣٢,٦
المجموع	٣٨٩	١٠٠,٠

تستمر الأسئلة بنفس المنوال فى استعلام الحاج عن العديد من القضايا الصحية والأمنية والشرعية، ومعرفة المصدر فى كل معلومة، هذا وقد كانت أعلى نسبة كمصدر للمعلومات تتركز على المرشدين كمصدر رئيسى للمعلومات، ويأتى بعده التلفزيون، أما الصحافة فقد نالت دوما أقل الدرجات. أما فى النظرة المستقبلية كمصدر للمعلومات، فقد كانت النسبة العالية للتلفزيون ثم المرشد، أما الصحافة والإذاعة فلم تحظ بنسبة مقاربة للتلفزيون والمرشد.

(ب) المناقشة للبحث والاستفتاء

بعد الانتهاء من عملية ذكر نتائج الاستفتاء، قام الباحث بعملية المقارنة Crosstabu-lation بين بعض المتغيرات السبعة الأولى مع بقية الأسئلة. إن هذه المقارنة ليست إلاّ أمثلة لبيان أسلوب التعرف على واقع جمهور الذى هو هدف الرسالة الإعلامية.

إن المقارنة التى سوف يقدمها الباحث ليست هى النهاية. حيث باب النقاش والتساؤل مفتوح، وإجابات العينات محفوظة بقسم الحاسب الآلى بمركز أبحاث الحج بجامعة أم القرى. أن المزيد من المقارنة إضافة إلى ما سوف يقدمه الباحث هو أمر ضرورى تمليه التجربة الواقعية لمن هم فى حقل التجربة، أما ما يقوم به الباحث فهو مجرد أمثلة بسيطة لأسلوب التعرف على الواقع بهدف تقديم النصيح الراشد المتخصص لتطوير الفاعلية. إن انخفاض اختلاف نسبة الإجابة من سؤال إلى آخر سببه تعدد الاختيارات فى السؤال الواحد، مما يجعل النتائج خاصة فى التقاطعات مختلفة.

إن المقارنة الأولى التى قام بها الباحث هى بين بعض الجنسيات وبين مجموعة من الأسئلة، وذلك لمعرفة ما إذا كان للجنسية دخل فى استقبال المعلومة من الإعلام السعودى فى الحج. المقارنة بين الجنسية وبين العمر فى الجدول رقم (٣٤) تشير إلى أن متوسط الأعمار هو فى الأربعينات مما يعين على بيان المستوى الثقافى المطلوب عند إعداد الرسالة الإعلامية، حيث يتم مخاطبة كل مستقبل بما يتناسب معه من ثقافة تناسب جنسيته وعمره.

الجدول رقم (٣٤)

العلاقة بين الجنسية والعمر

العمر	الجنسية					
	سعودى	مصرى	مغربى	باكستانى	بنغالى	المجموع
العمر ١٧ ـ ٢٩	٣	٥	٤	٣	٨	٢٣
العمر ٣٠ ـ ٣٩	١	٢٠	٦	٢	٣	٣١
العمر ٤٠ ـ ٤٩	٢	١٣	٩	١١	٦	٤١
العمر ٥٠ ـ ٥٩	١	٩	٣	٨	١١	٣٢
العمر ٦٠ ـ ٧٩	٠	١	١	٦	٤	١٢
المجموع	٧	٤٨	٢٣	٣٠	٣١	١٣٩
النسبة	٥,٠	٣٤,٥	١٦,٥	٢١,٦	٢٢,٣	١٠٠,٠

المقارنة بين الجنسية وبين المستوى التعليمي في الجدول رقم (٣٥) تشير إلى ارتفاع نسبة المصريين وإلى أن أغلب المستوى التعليمي هوالجامعي ويليه الثانوي مما يعين في إعداد المستوى الثقافي للرسالة التلفزيونية، وذلك مما يعين على تطوير الفاعلية حيث يتم مخاطبة كل متقبل بما يتناسب مع مستواه التعليمي وجنسيته.

الجدول رقم (٣٥)

العلاقة بين الجنسية والمستوى الثقافي

المستوى التعليمي	الجنسية					
	سعودي	مصري	مغربي	باكستاني	بنغالي	المجموع
أمي	٣	٣	٢	٨	٩	٢٥
دون المستوى الثانوي	٠	٠	٠	٠	٠	٠
مستوى الثانوي	٠	١٠	١١	٥	٧	٣٣
جامعي	٤	٣١	٧	١٢	١١	٦٥
دراسات عليا	٠	٤	٣	٥	٥	١٧
المجموع	٧	٤٨	٢٣	٣٠	٣٢	١٣٩
النسبة	٥,٠	٣٤,٣	١٦,٤	٢١,٤	٢٢,٩	١٠٠,٠

المقارنة بين الجنسية وبين نوعية الحج في الجدول رقم (٣٦) تشير إلى ارتفاع نسبة حجاج الخارج مما يشير إلى مسار المعلومات المطلوب ألا وهو إلى خارج السعودية، وهذه إشارة إلى إمكانية زيادة فاعلية التلفاز من خلال نسخ المحاضرات والندوات وتوزيعها على السفارات والمراكز الإسلامية ومعابر الحدود البرية والبحرية والجوية، وكل ذلك في ميزان فاعلية التلفاز، وميزان وطن الخير وخدمة الحرمين .

أضف إلى ذلك فإن ارتفاع نسبة حجاج الداخل يعطي مؤشرا إلى حتمية وإمكانية التأهيل المبكر لهؤلاء الحجيج من خلال الدورات التلفزيونية طوال العام. ولكن التقاطع يعطي مؤشراً إلى أن بعض الجنسيات تحج من داخل السعودية أكثر من جنسيتها القادمة من وطنها، مثل *البنغالي* حيث ثبت أن عددهم من *الداخل* أكثر من الخارج، مما يعطي مؤشرا إلى عدم تكثيف المادة المرسلة للتوعية من قبل الإعلام الخارجي إلى بنغلاديش .

الجدول رقم (٣٦)

العلاقة بين الجنسية ونوعية الحاج (داخلي أو خارجي)

جهة القدوم	سعودى	مصرى	مغربى	باكستانى	بنغالى	المجموع
	الجنسيــة					
من داخل السعودية	٧	١٤	٤	١٣	١٨	٥٦
من خارج السعودية	٠	٣١	١٩	١٧	١٣	٨٠
المجموع	٧	٤٥	٢٣	٣٠	٣١	١٣٦
النسبة	٥,١	٣٣,١	٢٢,١	٢٢,٨	٢٢,٨	١٠٠,٠

المقارنة فى الجدول رقم (٣٧) بين الجنسية وبين الاستفسار عن مستوى معلومات الحاج السابقة لقدومه إلى السعودية عن المشاعر المقدسة والحرمين وأنظمة المملكة والظروف الصحية تشير إلى ارتفاع نسبة علو المعلومات بالنسبة للحجاج المصريين، ثم البنغلاديش، مما يشير إلى المسار المطلوب فى تكثيف التوعية التلفزيونية.

الجدول رقم (٣٧)

العلاقة بين الجنسية وبين المعلومات قبل قدوم الحاج للسعودية

الرأى	سعودى	مصرى	مغربى	باكستانى	بنغالى	المجموع
	الجنسيــة					
عالية	٦	٣٨	١٣	١٨	٢٣	٩٨
متوسطة	٠	٤	٥	٣	٤	١٦
ضعيفة	٠	٣	٠	٢	٠	٥
لا أعرف	١	٣	٥	٦	٥	٢٠
المجموع	٧	٤٨	٢٣	٣٠	٣٢	١٤٠
النسبة	٥,٠	٣٤,٣	١٦,٤	٢١,٤	٢٢,٩	١٠٠,٠

المقارنة فى الجدول رقم (٣٨) بين الجنسية وبين مصدر المعلومات السابقة قبل قدومه إلى السعودية عن المشاعر المقدسة والحرمين وأنظمة المملكة والظروف الصحية تشير كالسابق إلى ارتفاع نسبة المصريين ويليهم البنغلاديش فى اعتمادهم على الشئون الإسلامية فى أوطانهم وقلة دور السفارات ، مما يشير إلى ما قيل سابقا فى تسجيل ونسخ ما ينتج التلفزيون السعودى، والذى يضمن الكفاءة الشرعية والفنية، التى لا تتوفر عند غيرهم من مصادر الإنتاج.

الجدول رقم (٣٨)

العلاقة بين الجنسية وبين مصدر المعلومات قبل قدوم الحاج للسعودية

المصدر	الجنسية					
	سعودى	مصرى	مغربى	باكستانى	بنغالى	المجموع
السفارة السعودية	٤	٣٠	١٤	٤	٥	٥٧
الشئون الإسلامية	٣	١٢	٥	١٣	٩	٤٢
الإعلام فى وطن الحاج	٠	٦	٢	١٣	١٦	٣٧
الإعلام السعودى	٠	٠	٢	٠	٠	٢
المجموع	٧	٤٨	٢٣	٣٠	٣٢	١٤٠
النسبة	٥,٠	٢٤,٣	١٦,٤	٢١,٤	٢٢,٩	١٠٠,٠

المقارنة فى الجدول رقم (٣٩) بين الجنسية وبين أفضل أساليب التوعية تشير إلى أن الأسئلة والأجوبة هى الأفضل للتوعية وتليها الندوات على المحاضرات، مما يشير إلى نوعية الاتصال المرغوبة فى العالم الثالث (أبو الخير، ١٩٩١م)، مع ملاحظة فرق النسبة بالنسبة للمغاربة والباكستان والبنغال فى أفضلية الندوات على المحاضرات.

الجدول رقم (٣٩)

العلاقة بين الجنسية وبين أفضل أساليب التوعية

الأسلوب المفضل	الجنسية					
	سعودى	مصرى	مغربى	باكستانى	بنغالى	المجموع
أسئلة وأجوبة	٣	١٧	١١	١٩	٢١	٧١
محاضرات	٣	١١	٨	٤	٤	٣٠
ندوة	١	٢٠	٤	٧	٥	٣٧
تمثيل	٠	٠	٠	٠	٢	٢
المجموع	٧	٤٨	٢٣	٣٠	٣٢	١٤٠
النسبة	٥,٠	٣٤,٣	١٦,٤	٢١,٤	٢٢,٩	١٠٠,٠

المقارنة فى الجدول رقم (٤٠) بين الاستفسار عما إذا كان الحاج يفضل مشاركة الجمهور فى برامج التوعية تؤكد ما قيل سابقا من أفضلية وفاعلية الاتصال الشخصى على غيره من وسائل الاتصال، وذلك أمر يجب مراعاته فى تطوير فاعلية التلفزيون السعودى (عرفة، ١٩٩٢م).

الجدول رقم (٤٠)

العلاقة بين الجنسية وبين أفضلية المشاركة

الأفضلية	الجنسيـة					
	سعودى	مصرى	مغربى	باكستانى	بنغالى	المجموع
نعم	٦	٤٣	٢٢	٢٩	٢٩	١٢٩
لا	١	٥	١	١	٣	١١
المجموع	٧	٤٨	٢٣	٣٠	٣٢	١٤٠
النسبة	٥,٠	٣٤,٣	١٦,٤	٢١,٤	٢٢,٩	١٠٠,٠

المقارنة فى الجدول رقم (٤١) بين الجنسية وبين الاستفسار عن مستوى البرامج التعليمية فى التلفزيون السعودى. وقد كانت النتيجة تشير إلى ارتفاع نسبة الإجابة (متوسطة) و (لا أعرف) وهذا تناقض حرى بالدراسة والبحث من قبل وزارة الإعلام.

الجدول رقم (٤١)

العلاقة بين الجنسية وبين الرأى في مستوى البرامج التعليمية

الرأى	الجنسيـة					
	سعودى	مصرى	مغربى	باكستانى	بنغالى	المجموع
عالية	٢	١٤	٣	١٢	٧	٣٨
متوسطة	٤	١٣	٩	١٠	١٤	٥٠
ضعيفة	١	٩	١	٢	٠	١٣
لا أعرف	٠	١٢	١٠	٦	١١	٣٩
المجموع	٧	٤٨	٢٣	٣٠	٣٢	١٤٠
النسبة	٥,٠	٣٤,٣	١٦,٤	٢١,٤	٢٢,٩	١٠٠,٠

المقارنة فى الجدول رقم (٤٢) بين الجنسية وبين الاستفسار عن مستوى البرامج الإخبارية تشير إلى توازى الجودة والتوسط كالسابق، ولكن يظل الاختيار (لا أعرف). مرتفعا ويؤكد حتمية الدراسة لهذه الظاهرة .

الجدول رقم (٤٢)

العلاقة بين الجنسية وبين الرأى فى مستوى البرامج الإخبارية

الجنسيـة						
المجموع	بنغالى	باكستانى	مغربى	مصرى	سعودى	الرأى
٥٤	١١	١٣	٣	٢٢	٦	عالية
٥٠	١٣	٩	١٠	١٨	٠	متوسطة
٢٠	٣	٢	٦	٨	١	ضعيفة
٣٩	٥	٦	٤	٠	٠	لا أعرف
١٤٠	٣٢	٣٠	٢٣	٤٨	٧	المجموع
١٠٠,٠	٢٢,٩	٢١,٤	١٦,٤	٣٤,٣	٥,٠	النسبة

المقارنة فى الجدول رقم (٤٣) بين الجنسية وبين الاستفسار عن مستوى البرامج الدينية فى التلفزيون السعودى تشير إلى ارتفاع نسبة كل من الإجابة (عالية) و (متوسطة)، وكذلك يلاحظ ارتفاع هذه النسبة مقارنة بالنسب فى الإجابات السابقة فيما يختص بالبرامج الإخبارية والتعليمية، مما يشير إلى تقدم البرامج الدينية على غيرها، ويرفع التساؤل فى هذا التناقض .

الجدول رقم (٤٣)

العلاقة بين الجنسية وبين الرأى فى مستوى البرامج الدينية

الجنسيـة						
المجموع	بنغالى	باكستانى	مغربى	مصرى	سعودى	الرأى
٩٢	٢٤	١٩	١٢	٣٥	٣	عالية
٢٣	٣	٢	٥	١٠	٣	متوسطة
٨	٠	٢	٢	٣	١	ضعيفة
١٥	٥	٦	٤	٠	٠	لا أعرف
١٤٠	٣٢	٣٠	٢٣	٤٨	٧	المجموع
١٠٠,٠	٢٢,٩	٢١,٩	١٦,٤	٣٤,٣	٥,٠	النسبة

المقارنة فى الجدول رقم (٤٤) بين الجنسية وبين الاستفسار عما إذا كان الحاج يفضل الاقتصار على القرآن فى القناة الدينية تشير بنسبة عالية إلى رفض الأغلبية للاقتصار على القرآن فى القناة الدينية، وهذه معلومة تفيد فى تطوير الفاعلية، حيث يتم تلبية متطلبات الجمهور مما يوسع دائرة الاتصال والتأثير.

الجدول رقم (٤٤)

العلاقة بين الجنسية وبين الاقتصار على القرآن فى القناة الدينية

الرأى	سعودى	مصرى	مغربى	باكستانى	بنغالى	المجموع
	الجنسيـــة					
نعم	١	١٤	٧	١٠	٨	٤٠
لا	٦	٣٤	١٦	٢٠	٢٤	١٠٠
المجموع	٧	٤٨	٢٣	٣٠	٣٢	١٤٠
النسبة	٥,٠	٣٤,٠	١٦,٤	٢١,٤	٢٢,٩	١٠٠,٠

المقارنة فى الجدول رقم (٤٥) بين الجنسية وبين الاستفسار عما إذا كان الحاج يفضل الإكثار من الأخبار والتحليلات السياسية فى القناة الإسلامية الدينية إلى أفضلية ذلك بصفة عامة، ما عدى الباكستانى، وقد كانت نسبة المغاربة هى أكبر نسبة بين التأييد والرفض وعكسها الباكستانيين . وهذه معلومة تضاف إلى ما سبق فى إعطاء الجمهور ما يطلبه من معلومات وهذا التصرف مما يزيد من دائرة الاتصال والتأثير.

الجدول رقم (٤٥)

العلاقة بين الجنسية وبين وجود التحليلات السياسية فى القناة الدينية

الرأى	سعودى	مصرى	مغربى	باكستانى	بنغالى	المجموع
	الجنسيـــة					
نعم	٣	٢٧	٢٢	٨	١٣	٧٣
لا	٤	٢١	١	٢٢	١٩	٦٧
المجموع	٧	٤٨	٢٣	٣٠	٣٢	١٤٠
النسبة	٥,٠	٣٤,٣	١٦,٤	٢١,٤	٢٢,٩	١٠٠,٠

بعد هذه المقارنة قام الباحث بسؤال العينات عدة أسئلة (وهى الأسئلة الفردية من السؤال رقم ٢٣ إلى السؤال رقم ٤٩، راجع الملحق رقم ٥) تتعلق بالجوانب الثلاثة للمعلومات والتى تدور حولها الندوة: الصحة والشرع والنظم الأمنية السعودية. بعد ذلك كانت الأسئلة الزوجية (من السؤال رقم ٢٤ إلى السؤال رقم ٥٠، راجع الملحق رقم ٥) التى تبحث عن المصادر المحلية لهذه المعلومات فى هذه الجوانب الثلاث، وأين موقع التلفزيون السعودى منها. لقد كانت أعلى النسب ـ كما سبق ورأينا ذلك فى نتائج الإجابات في الفصل السابق ـ تعود إلى المرشدين مما يؤكد حقيقة أن العالم الثالث لا يزال يعتمد فى معلوماته على الاتصال الشخصى (أبو زنادة، ١٩٩٣).

كذلك تؤكد الجداول القادمة الحاجة إلى نظرية (ثنائية تدفق المعلومات Tow - Step Fow of Communication) التى تعنى أن يتم التأثير فى الجماهير من خلال من يقودهم ويؤثر عليهم (De Flur. Dennis, 1985, P. 262 - 461) . إن هذه الحقيقة تشير إلى «نوعية» من التخطيط المستقبلى حتمى لتشكيل المعلومات وإلى حتمية «التنسيق» بين مصادر المعلومات.

لقد كانت النسب المئوية فى الجدول رقم (٤٦) بين التلفاز والإذاعة والصحافة والمرشد فى الأسئلة التالية التى تبحث عن المصدر للمعلومة بالنسبة للحجيج تشير إلى عدم اتخاذ الإذاعة والصحافة كمصدر معلومات؛ مما يؤكد إشارات معينة تتضح بالمقارنة بين شعوب أخرى ومصادر معلوماتها، لذلك فليلاحظ القارئ الفرق بين النسب المئوية القادمة بين إجابات الأسئلة .

الجدول رقم (٤٦)

بيان الفرق بين مصادر المعلومات بالنسبة لجمهور الحجيج

رقم السؤال	تلفاز	إذاعة	صحافة	مرشد	رقم السؤال	تلفاز	إذاعة	صحافة	مرشد
٢٤	٢	٠	٠	٣	٢٦	٣	٠	٠	٤
٢٨	٦	٠	٠	١	٣٠	١	٠	٠	٣
٣٢	٢	٠	٠	٣	٣٤	٣	٠	٠	٢
٣٦	٢	٠	٠	٤	٣٨	١	٠	٠	٣
٤٠	٣	٠	٠	٣	٤١	٣	٠	٠	٣
٤٣	٢	٠	٠	١	٤٥	١	٠	٠	٠
٤٧	٤	٠	٠	٠	٤٨	٤	٠	٠	١
٥٠	٦	٠	٠	٠					
المجموع	٤٣	صفر	صفر	٣١					

أما النسب المئوية فى الجدول رقم (٤٧) بين التلفاز والإذاعة والصحافة والمرشد فى الأسئلة التالية التى تبحث عن المصدر للمعلومة «بالنسبة للحاج المصرى» فقد كانت كالتالى، حيث يتضح مدى الاعتماد على التلفاز ويليه المرشد، ولكن هناك اعتماد على الإذاعة والصحافة تفوق اعتماد الشعب السعودى، لذلك فليلاحظ القارىء «الفرق» بين النسب المئوية القادمة بين إجابات الأسئلة .

الجدول رقم (٤٧)

مصادر المعلومات عند الحاج المصرى

رقم السؤال	تلفاز	إذاعة	صحافة	مرشد	رقم السؤال	تلفاز	إذاعة	صحافة	مرشد
٢٤	٨	٨	١٠	٢	٢٦	٢١	١	٧	٣
٢٨	٢٩	٠	٣	٢	٣٠	١٤	٣	٣	٨
٣٢	١٣	١	١	١٥	٣٤	٢	١	١	١٦
٣٦	١٠	٣	١	١٣	٣٨	١١	٣	٣	١١
٤٠	١٢	٤	١	١٢	٤١	٢١	٢	٥	٦
٤٣	٢٤	٥	٣	١	٤٥	١٣	٠	١	١٣
٤٧	٢٢	٠	٠	٦	٤٨	١٤	٠	٦	١
٥٠	١٧	١	٣	٥					
المجموع	٢٣١	٣٢	٤٨	١١٤					

لقد كانت النسب المئوية بين التلفاز والإذاعة والصحافة والمرشد فى الأسئلة التالية التى تبحث عن « المصدر للمعلومة بالنسب للشعب المغربى» كالتالى. حيث يتضح مدى الاعتماد على المرشد ويليه التلفاز ، ولكن هناك اعتماد بسيط على الإذاعة وتفوقه الصحافة، لذلك فليلاحظ القارىء «الفرق» بين النسب المئوية القادمة بين إجابات الأسئلة.

الجدول رقم (٤٨)

مصادر المعلومات عند الحاج المغربى

رقم السؤال	تلفاز	إذاعة	صحافة	مرشد	رقم السؤال	تلفاز	إذاعة	صحافة	مرشد
٢٤	٣	١	٥	٠	٢٦	٥	٠	١	٢
٢٨	٤	٢	٣	٤	٣٠	٣	٠	٠	٨
٣٢	١	١	٠	٩	٣٤	٢	٠	١	٩
٣٦	٣	٠	٠	٧	٣٨	٥	٢	٠	٠
٤٠	٢	٠	٠	٩	٤١	٦	١	١	٥
٤٣	٨	٠	١	١	٤٥	٦	١	٠	٤
٤٧	٤	١	٠	٢	٤٨	٣	٠	٤	٠
٥٠	٣	٠	٠	١					
المجموع	٥٨	٩	١٦	٦١					

أما النسب المئوية فى الجدول رقم (٤٩) بين التلفاز والإذاعة والصحافة والمرشد فى الأسئلة التالية التى تبحث عن «المصدر للمعلومة بالنسبة للشعب الباكستانى» كالتالى، حيث

يتضح مدى الاعتماد على التلفاز ويليه المرشد، ولكن هناك اعتماد على الإذاعة، أما الصحافة فهى دوما أقل مصدر للمعلومة كالتالى، لذلك فليلاحظ القارىء «الفرق» بين النسب المئوية القادمة بين إجابات الأسئلة.

الجدول رقم (٤٩)

مصادر المعلومات عند الحاج الباكستانى

رقم السؤال	تلفاز	إذاعة	صحافة	مرشد	رقم السؤال	تلفاز	إذاعة	صحافة	مرشد
٢٤	٠	١٠	٣	٢	٢٦	١٩	١	١	٣
٢٨	١٣	٠	٠	٧	٣٠	١٥	٠	٠	٧
٣٢	٦	٢	٠	٩	٣٤	٥	٢	٠	١٢
٣٦	٦	٠	٠	١٠	٣٨	٢	٠	٠	١١
٤٠	٥	٢	٠	١٠	٤١	١٧	٠	٠	٣
٤٣	٢٠	١	٠	٧	٤٥	٩	٠	٠	٦
٤٧	٢٢	٠	٠	٠	٤٨	٧	٠	٠	٠
٥٠	٥	٢	٣	٠					
المجموع	١٥١	٢٠	٧	٩٨					

لقد كانت النسب المئوية فى الجدول رقم (٥٠) بين التلفاز والإذاعة والصحافة والمرشد فى الأسئلة التالية التى تبحث عن «المصدر للمعلومة بالنسبة للشعب البنغالى «كالتالى» حيث يتضح مدى الاعتماد على التلفاز ويليه المرشد كمصدر للمعلومة، ولكن هناك بعض الاعتماد على الإذاعة، أما الصحافة فهى دوما أقل مصدر للمعلومة.

الجدول رقم (٥٠)

مصادر المعلومات عند الحاج البنغالى

رقم السؤال	تلفاز	إذاعة	صحافة	مرشد	رقم السؤال	تلفاز	إذاعة	صحافة	مرشد
٢٤	٤	١٥	٣	١	٢٦	١٧	٢	٠	٠
٢٨	١٣	٠		٤	٣٠	١٦	٠	١	٢
٣٢	٨	٠	٢	٧	٣٤	٨	٠	٠	٧
٣٦	٥	٠	٢	٨	٣٨	٢	٠	٠	٧
٤٠	٥	٠	٢	٨	٤١	١٧	٠	١	٢
٤٣	١٩	٠	٠	١	٤٥	٨	٠	٠	٤
٤٧	١٨	١	٠	٠	٤٨	٩	٤	١	٤
٥٠	٨	١	٠	٠					
المجموع	١٥٧	٢٣	١٢	٥٥					

وختاما لهذه الفقرة قام الباحث بمحاولة تقريبية تعين على المقارنة بين الشعوب الخمس فى مصادر المعلومات فى الجدول رقم (٥١)، حيث يتم الاعتماد فى كل الشعوب على التلفاز كمصدر أولى للمعلومات يليه المرشد فى الرقم ثم الإذاعة وأخيراً الصحافة، ما عدى الشعب المصرى والمغربى الذى يعتمد على الصحافة أكثر من الإذاعة كالتالى، لذلك فليلاحظ القارىء «الفرق» بين النسب المئوية القادمة بين إجابات الأسئلة .

الجدول رقم (٥١)

المقارنة بين مصادر المعلومات عند الجنسيات الخمس

الجنسية	تلفاز	إذاعة	صحافة	مرشد
السعودى	٣٧	صفر	صفر	٢٨
المصرى	٢٣١	٣٢	٤٨	١١٤
المغربى	٥٨	٩	١٦	١٦
الباكستانى	١٥١	٢٠	٧	٩٨
البنغالى	١٥٧	٢٣	١٢	٥٥
المجموع	٦٣٤	٤٨	٣٨	٣١١

كذلك فإن هذه النسب قد تشابهت مع النسب التى تختص بالنظرة المستقبلية لمصدر المعلومات، فقد كانت أعلى النسب للتلفاز ثم المرشد وأخيرا الإذاعة وتعقبها الصحافة! إن هذه الأرقام تشكل منعطفا تجاه الصحافة وأثرها فى إعلام الحج بصفة خاصة، كذلك تشير هذه الأرقام ـ كما قيل سابقا ـ إلى حتمية التنسيق بين مصادر المعلومات لتشكيل ثقافة جماهير الحجيج. إن هذا يعنى أن الإعلام لابد أن ينسق مع بقية الوزارات التى تعنى بالتثقيف والتوعية ليتم توحيد الجهود نحو أهداف ومصالح مشتركة.

بعد أن تمت هذه المقارنة بين جنسية الحاج وبقية المتغيرات، قام الباحث بعقد مقارنة أخرى بين المستوى التعليمى وبقية المتغيرات. المقارنة بين المستوى التعليمى وبين العمر فى الجدول رقم (٥٢) تشير إلى ارتفاع المستويات الثقافية للمراحل الجامعية ويليها الثانوية ثم دون الثانوى، إضافة إلى كون أغلب نسبة الحجاج هى فى سن الأربعين كما ثبت ذلك فى سؤال سابق، وتلك إشارات إلى ما يحتاجه التخطيط لطبيعة الجمهور .

الجدول رقم (٥٢)

المقارنة بين المستوى التعليمى والعمر

المجموع	عليا	جامعي	ثانوى	متوسط	أمي	العمر
	المستوى التعليمي					
٧٠	٤	٣٢	١٦	١٦	٢	العمر ١٧ ـ ٢٩ سنة
٩١	١٣	٣٨	٢٢	١٨	٠	العمر ٣٠ ـ ٣٩ سنة
١٠٨	١٤	٣٤	٤٢	١٧	١	العمر ٤٠ ـ ٤٩ سنة
٨٩	١٣	٢٤	٢٤	٣٥	٣	العمر ٥٠ ـ ٥٩ سنة
٢٨	٥	٧	٢	١١	٣	العمر ـ ٦٠ ـ ٧٩ سنة
٣٨٦	٤٩	١٣٥	١٠٦	٨٧	٩	المجموع
١٠٠,٠	١٢,٧	٣٥,٠	٢٧,٥	٢٢,٥	٢,٣	النسبة

المقارنة بين المستوى التعليمي وبين عدد مرات الحج في الجدول رقم (٥٣) تشير إلى أن الأميين هم أكثر من يحج لأول مرة ، وهذا تفسير لكثرة الأخطاء في الحج، وبالذات إذا راجعنا بعض الأسئلة السابقة الى أثبتت بُعد الأميين عن وسائل الإعلام عامة، مما يعنى حتمية نزول التلفاز إلى مستوى العامة، خاصة فيما يتعلق بأمور الحج الثلاثية المحاور: الصحة، والنظام، والشرع.

الجدول رقم (٥٣)

المقارنة بين المستوى التعليمى وعدد مرات الحج

المجموع	عليا	جامعي	ثانوى	متوسط	أمي	عدد المرات
	المستوى التعليمي					
٢٣٢	٢٦	٧٤	٦٨	٥٥	٩	مرة واحدة
١١	١١	٢١	٢٢	١٢	٠	مرتان
٢٨	٢	١٤	٥	٧	٠	ثلاث مرات
١٤	٢	٧	٣	٢	٠	أربع مرات
٤٤	٨	١٩	٧	١٠	٠	خمس مرات
٣٨٤	٤٩	١٣٥	١٠٥	٨٦	٩	المجموع
١٠٠,٠	١٢,٨	٣٥,٢	٢٧,٣	٢٢,٤	٢,٣	النسبة

المقارنة بين المستوى التعليمى وبين أسلوب الحج فى الجدول رقم (٥٤) تشير إلى تفضيل المؤسسات الأهلية خاصة من الجامعيين، أما الأميون فيفضلون الأقارب. ذلك يعنى أن على التلفزيون أن يركز اهتمامه على المؤسسات الأهلية حيث هى ملتقى المثقفين فيمكن التحكم فى مصادر المعلومات بهذه المؤسسات من خلال توزيع الدورات المنسوخة عليها.

الجدول رقم (٥٤)

المقارنة بين المستوى التعليمي وبين أسلوب الحج

المجموع	المستوى التعليمي					الأسلوب
	عليا	جامعي	ثانوي	متوسط	أمي	
٩٠	١٧	٢٦	٢٦	٢٠	١	مؤسسة حكومية
١٠٤	٢٤	٤٧	١٦	١٦	١	مؤسسة أهلية
٤٣	١	٩	١٢	٢٠	١	أصدقاء
٣٦	٠	٦	١٤	١٠	٦	أقارب
١٠٢	٦	٤١	٣٥	٢٠	٠	بمفردي
١	٦	٤	١	٠	٠	أخرى
٣٨٤	٤٩	١٣٥	١٠٦	٨٧	٩	المجموع
١٠٠,٠	١٢,٧	٣٥,٠	٢٧,٥	٢٢,٥	٢,٣	النسبة

المقارنة فى الجدول رقم (٥٥) بين المستوى التعليمي وبين الاستفسار عن ملاحظات الحج على فاعلية التلفزيون السعودى الإرشادى فيما يختص بالمشاعر المقدسة، وقد كان النتيجة كالتالى تشير إلى ارتفاع نسبة الفاعلية خاصة عند الجامعيين، ولكن نسبة الاختيار (لا أعرف) تظل عالية خاصة عند الجامعيين، أما الأميون فيظلون أقل نسبة.

الجدول رقم (٥٥)

المقارنة بين المستوى التعليمي بين رأى الحاج فى الإعلام الإرشادى للمشاعر

المجموع	المستوى التعليمي					الرأى
	عليا	جامعي	ثانوي	متوسط	أمي	
٣	٣	٠	٠	٠	٠	مفقودة
٢١٠	٢٩	٦٥	٥٥	٥٥	٦	عالية
٣٩	٢	٣٠	٤	٣	٠	بسيطة
٢٤	٢	١٣	٧	٢	٠	ضعيفة
١١٢	١٣	٢٨	٤١	٢٧	٣	لا أعرف
٢٨٨	٤٩	١٣٥	١٠٦	٨٧	٩	المجموع
١٠٠,٠	١٢,٦	٣٥,١	٢٧,٦	٢٢,٤	٢,٣	النسبة

المقارنة فى الجدول رقم (٥٦) بين المستوى التعليمى وبين الاستفسار عن ملاحظات الحاج على فاعلية التلفزيون السعودى الإرشادى فيما يختص بالحرمين الشريفين. وقد كانت النتيجة كالتالى مما يشير إلى ارتفاع نسبة الفاعلية عند الجامعيين، ولكن يجب أن تؤخذ نسبة الاختيار (لا أعرف) التى هى عند الجامعيين كذلك بعين الاعتبار فهى عالية، التفكير عن السبب الذى يجعل الأميين بعيدا عن الإعلام.

الجدول رقم (٥٦)

المقارنة بين المستوى التعليمى وبين رأى الحاج فى الإعلام الإرشادى للحرمين

الرأى	المستوى التعليمي					المجموع
	أمى	متوسط	ثانوى	جامعى	عليا	
مفقودة	٠	٠	٠	٠	٣	٣
عالية	٦	٥٣	٥٩	٧٣	٣٢	٢٢٣
بسيطة	٠	٧	٣	٢٤	٢	٣٦
ضعيفة	٠	٢	٥	١٢	١	٢١
لا أعرف	٣	٢٤	٤٠	٢٧	١١	١٠٥
المجموع	٩	٨٧	١٠٦	١٣٥	٤٩	٣٨٨
النسبة	٢,٣	٢٢,٤	٢٧,٦	٣٥,١	١٢,٦	١٠٠,٠

المقارنة فى الجدول رقم (٥٧) بين المستوى التعليمى وبين الاستفسار عن ملاحظات الحاج على فاعلية التلفزيون السعودى الإرشادى فيما يختص بالأنظمة الأمنية تؤكد النتيجة السابقه مما يعنى ارتفاع نسبة الكفاءة، ولكن يلاحظ نسبة الاختيار (لا أعرف). عند الجامعى والثانوى وندرة إجابات الأميين.

الجدول رقم (٥٧)

المقارنة بين المستوى التعليمى وبين رأى الحاج فى الإعلام الأمنى

الرأى	المستوى التعليمي					المجموع
	أمى	متوسط	ثانوى	جامعى	عليا	
مفقودة	٠	٠	٠	٢	٣	٥
عالية	٦	٥٧	٥٥	٥٨	٣١	٢٠٧
متوسطة	٠	١	٥	٢٧	٣	٣٦
ضعيفة	٠	٤	٧	٢٢	٠	٣٣
لا أعرف	٣	٢٥	٤٠	٢٧	١٢	١٠٧
المجموع	٩	٨٧	١٠٦	١٣٥	٤٩	٣٨٨
النسبة	٢,٣	٢٢,٤	٢٧,٦	٣٥,١	١٢,٦	١٠٠,٠

المقارنة في الجدول رقم (٥٨) بين المستوى التعليمي وبين الاستفسار عن ملاحظات الحاج على فاعلية التلفزيون السعودى الإرشادى فيما يختص بالظروف الصحية تشير إلى فاعلية الإعلام مع الجامعى ثم الثانوى وقلة ذلك مع الأميين، ولكن يلاحظ كذلك ارتفاع نسبة الإجابة (لا أعرف) . وذلك مؤشر سلبى يحتاج الدراسة والبحث.

الجدول رقم (٥٨)

المقارنة بين المستوى التعليمي وبين رأى الحاج فى الإعلام الخاص بالصحة

	المستوى التعليمي					
المجموع	عليا	جامعي	ثانوى	متوسط	أمي	الرأى
٥	٣	٢	٠	٠	٠	مفقودة
١٩٦	٣١	٥٣	٥٢	٥٤	٦	عالية
٤٧	١	٣٨	٧	١	٠	متوسطة
٣١	٣	١٨	٧	٣	٠	ضعيفة
١٠٩	١١	٢٥	٤١	٢٩	٣	لا أعرف
٢٨٨	٤٩	١٣٦	١٠٧	٨٧	٩	المجموع
١٠٠,٠	١٢,٦	٣٥,١	٢٧,٦	٢٢,٤	٢,٣	النسبة

وبالمقارنة بين المستوى التعليمى وبين الاستفسار عن أى الأساليب أفضل للتوعية فى الجدول رقم (٥٩) تشير إلى تفضيل الأسئلة والأجوبة خاصة بالنسبة للأميين وتليها المحاضرات، أما التمثيل فيظل دوما أقل أسلوب محبذ فى التوعية.

الجدول رقم (٥٩)

المقارنة بين المستوى التعليمى وبين أفضل أساليب التوعية

	المستوى التعليمي					
المجموع	عليا	جامعي	ثانوى	متوسط	أمي	الرأى
١	٠	٠	٠	١	٠	مفقودة
١٧٩	١٩	٦٠	٥٢	٤٢	٦	أسئلة وأجوبة
١٠٩	١٤	٣٣	٣٧	٢٤	١	محاضرة
٩٦	١٤	٤٢	١٨	٢٠	٢	ندوة
٣	٢	١	٠	٠	٠	تمثيلة
٢٨٨	٤٩	١٣٥	١٠٦	٨٧	٩	المجموع
١٠٠,٠	١٢,٦	٣٥,١	٢٧,٦	٢٢,٤	٢,٣	النسبة

وبالمقارنة بين المستوى التعليمى وبين الاستفسار عما إذا كان يفضل مشاركة الجمهور فى البرامج الإعلامية فى الجدول رقم (٦٠)، أوضحت النتيجة تأييدا قياسيا لمشاركة الجماهير خاصة من قبل الجامعى والثانوى.

الجدول رقم (٦٠)

المقارنة بين المستوى التعليمى وبين أفضلية مشاركة الجماهير

الأفضلية	المستوى التعليمي					المجموع
	أمى	متوسط	ثانوى	جامعى	عليا	
مفقودة	٠	١	١	٠	١	٣
نعم	٨	٨٠	١٠١	١١٨	٤٣	٣٥٠
لا	١	٦	٥	١٨	٥	٣٥
المجموع	٩	٨٧	١٠٦	١٣٥	٤٩	٣٨٨
النسبة	٢,٣	٢٢,٤	٢٧,٦	٣٥,١	١٢,٦	١٠٠,٠

أما المقارنة بين المستوى التعليمى وبين الاستفسار عن مستوى البرامج التعليمية فى التلفزيون السعودى فى الجدول رقم (٦١) فقد أشارت إلى ارتفاع نسبة الإجابة (متوسط) وتليها الإجابة (لا أعرف) وهى نسبة سلبية كما قد تكرر ذلك عدة مرات سابقة.

الجدول رقم (٦١)

المقارنة بين المستوى التعليمى وبين رأى الحاج فى البرامج التعليمية

الرأى	المستوى التعليمي					المجموع
	أمى	متوسط	ثانوى	جامعى	عليا	
مفقودة	٠	١	٠	٠	٠	١
عالية	٦	٤٠	٢٣	١٦	٢	٨٧
متوسطة	٠	٨	٢٦	٦٦	٢٧	١٢٧
ضعيفة	٠	٣	٤	١٧	٣	٩٦
لا أعرف	٣	٣٥	٥٤	٣٤	١٤	١٤٠
المجموع	٩	٨٧	١٠٦	١٣٥	٤٩	٣٨٨
النسبة	٢,٣	٢٢,٤	٢٧,٦	٣٥,١	١٢,٦	١٠٠,٠

أما المقارنة بين المستوى التعليمي وبين الاستفسار عن مستوى البرامج الإخبارية فى التلفزيون السعودى فى الجدول رقم (٦٢) فتشير إلى اختلاف الرأى بحسب المستوى التعليمى حيث نلاحظ ارتفاع نسبة كل من الإجابة (عالية) خاصة عند المستوى التعليمى المتوسط و(متوسطة) عند المستوى الجامعى، ولكن تظل نسبة الإجابة (لا أعرف) عالية مما يعطى مؤشرا سلبيا.

الجدول رقم (٦٢)

المقارنة بين المستوى التعليمى وبين رأى الحاج فى البرامج الإخبارية

الرأى	المستوى التعليمي					المجموع
	أمى	متوسط	ثانوى	جامعى	عليا	
مفقودة	٠	١	٠	١	٤	٦
عالية	٧	٤٥	٣٠	٣٠	٥	١١٧
متوسطة	٠	١١	٢٩	٥٣	٢٧	١٢٠
ضعيفة	٠	٥	٩	٣١	٥	٥٠
لا أعرف	٢	٢٥	٣٩	٢١	٨	٩٥
المجموع	٩	٨٧	١٠٦	١٣٥	٤٩	٣٨٨
النسبة	٢,٣	٢٢,٤	٢٧,٦	٣٥,١	١٢,٦	١٠٠,٠

أما المقارنة بين المستوى التعليمى وبين الاستفسار عن مستوى البرامج الدينية فى التلفزيون السعودى التى يظهرها الجدول رقم (٦٣) فإنه يشير إلى نتائج متناقضة، حيث ارتفعت نسبة الاختيار للإجابة (عالية) ولكن كذلك ارتفعت نسبة الإجابة (لا أعرف) .

الجدول رقم (٦٣)

المقارنة بين المستوى التعليمى وبين رأى الحاج فى البرامج الدينية

الرأى	المستوى التعليمي					المجموع
	أمى	متوسط	ثانوى	جامعى	عليا	
مفقودة	٠	٠	٠	١	٣	٤
عالية	٦	٥٥	٥٣	٧٢	٢٤	٢١٠
متوسطة	٠	٦	١٠	٣٠	٨	٥٤
ضعيفة	٠	٣	٨	١٤	٦	٣١
لا أعرف	٣	٢٣	٣٦	١٩	٨	٨٩
المجموع	٩	٨٧	١٠٦	١٣٥	٤٩	٣٨٨
النسبة	٢,٣	٢٢,٤	٢٧,٦	٣٥,١	١٢,٦	١٠٠,٠

المقارنة بين المستوى التعليمى وبين الاستفسار عن أى القنوات يفضلها الحجيج فى الجدول رقم (٦٤) تشير إلى تفضيل القنوات العربية، ما عدى الدراسات العليا التى تفضل القنوات الأجنبية، مما يعطى مساراً لحركة الإرشاد والتوجيه لتطوير الفاعلية، حيث يفضل توعية أصحاب الدراسات العليا من خلال القنوات الغير عربية.

الجدول رقم (٦٤)

المقارنة بين المستوى التعليمى وبين أفضلية القناة

	المستوى التعليمي					
المجموع	عليا	جامعى	ثانوى	متوسط	أمى	الأفضلية
١٢	٣	٣	٥	١	٠	مفقودة
٢٢٦	١٩	٨٧	٦١	٥٢	٧	قنوات عربية
١٥٠	٢٧	٤٦	٤١	٣٤	٢	قنوات أجنبية
٣٨٨	٤٩	١٣٥	١٠٦	٨٧	٩	المجموع
١٠٠,٠	١٢,٦	٣٥,١	٢٧,٦	٢٢,٤	٢,٣	النسبة

المقارنة في الجدول رقم (٦٥) بين المستوى التعليمى وبين الاستفسار عما إذا كان الحاج يؤيد الاقتصار على القرآن فى القناة الدينية فقد كانت النتيجة عالية فى عدم تأييد ذلك من جميع فئات التعليم ما عدى الأمى، وهذه النتيجة هى مما يعين الإشارة إلى رغبة الجمهور، وتلبية ذلك هو مما يوسع دائرة الاتصال والتأثير.

الجدول رقم (٦٥)

المقارنة بين المستوى التعليمى وبين الاقتصار على القرآن فى القناة الدينية

	المستوى التعليمي					
المجموع	عليا	جامعى	ثانوى	متوسط	أمى	الأفضلية
٥	٠	٣	٠	٢	٠	مفقودة
١٥٢	١٠	٤٨	٤٥	٤٠	٩	نعم
٢٣١	٣٩	٨٥	٦٢	٤٥	٠	لا
٣٨٨	٤٩	١٣٥	١٠٦	٨٧	٩	المجموع
١٠٠,٠	١٢,٦	٣٥,١	٢٧,٦	٢٢,٤	٢,٣	النسبة

المقارنة فى الجدول رقم (٦٦) بين المستوى التعليمى وبين الاستفسار عما إذا كان الحاج يؤيد الإكثار من الأخبار والتحليلات السياسية. وقد كانت النتيجة كالتالى فى تأييد ذلك وبالذات الجامعيين والمتوسط فى النسبة، ولكن ينعكس الرأى عند الدراسات العليا. وهذه النتيجة كالمقارنة السابقة تعين فى التخطيط لمحاولة كسب رضى الجمهور وتلبية رغبته لتوسعة دائرة الاتصال والتأثير.

الجدول رقم (٦٦)

المقارنة بين المستوى التعليمى وبين الإكثار من التحليلات السياسية

الأفضلية	المستوى التعليمي					المجموع
	أمى	متوسط	ثانوى	جامعى	عليا	
مفقودة	٢	١	١	٢	٠	٦
نعم	٥	٥٤	٥٢	٧١	٢١	٢٠٣
لا	٢	٣٢	٥٤	٦٣	٢٨	١٧٩
المجموع	٩	٨٧	١٠٦	١٣٥	٤٩	٣٨٨
النسبة	٢,٣	٢٢,٤	٢٧,٦	٣٥,١	١٢,٦	١٠٠,٠

أما بقية الأسئلة التى تسأل الحاج أسئلة شرعية، وأمنية، وصحية (وهى الأسئلة الفردية ٢٣ ـ ٤٩) وكذلك الأسئلة التى تبحث عن مصادر المعلومات السابق السؤال عنها (وهى الأسئلة الزوجية ٢٤ ـ ٥٠) فقد أكدت النظرة السابقة بخصوص تفضيل المرشدين ويليهم التلفاز ثم الإذاعة، ولكن فليلاحظ القارىء اختلاف هذا القول ـ لاحقا ـ مع مستوى تعليمى آخر.

لقد كانت النسبة المئوية بين التلفاز والإذاعة والصحافة والمرشد فى الأسئلة التالية إلتى تبحث عن المصدر للمعلومة (بالنسبة للمستوى التعليمى الثانوى) فى الجدول رقم (٦٧) تظهر تفضيلهم للمرشد على أى وسيلة أخرى، بل ويتضح مدى ضآلة الاعتماد على الصحافة كمصدر للمعلومات كما يتضح فى الجدول (٦٧) الذى جمع الأسئلة (وهى الأسئلة الزوجية من ٢٤ إلى ٥٠).

الجدول رقم (٦٧)

مصادر المعلومات للحاج ذى المستوى الثانوى

رقم السؤال	الوسيلة			
	تلفاز	إذاعة	صحافة	مرشد
٢٤	٩	٢١	١٤	٩
٢٨	٣٦	٠	٢	١٩
٣٢	١٣	١	١	٤١
٣٦	٣	٢	٠	٤٩
٤٠	١٠	٢	٠	٤٨
٤٣	٤١	٠	٣	٤٣
٤٧	٥٠	٨	٤	٤
٥٠	١٤	٠	٨	٧
٢٦	٣٤	١	٤	١٦
٣٠	٢٧	١	٣	٣٤
٣٤	٤	١	.	٤٧
٣٨	٢	٢	.	٤٨
٤١	٣٦	٣	٣	١١
٤٥	١٩	١	١	٤٠
٤٨	٧	٢	٧	٩
المجموع	٣٠٥	٤٥	١٢	٤٠٠

لقد كانت النسب المئوية بين التلفاز والإذاعة والصحافة والمرشد فى الأسئلة التالية التى تبحث عن المصدر للمعلومة (بالنسبة للمستوى التعليمى الجامعى) فى الجدول رقم (٦٨) تُظهر تفضيلهم للتلفاز، ويظهر مدى اعتمادهم على الصحافة أكثر من الإذاعة، على النقيض من المستوى الثانوى.

الجدول رقم (٦٨)

مصادر المعلومات للحاج ذوى المستوى الجامعى

رقم السؤال	الوسيلة			
	تلفاز	إذاعة	صحافة	مرشد
٢٤	١٥	٣٧	١٩	١١
٢٨	٣٦	٣	٦	٢٤
٣٢	٤١	٤	٢	٣٩
٣٦	٣٩	٢	٠	٤٣
٤٠	٣٨	٤	٢	٤٤
٤٣	٦١	٧	٦	٢٧
٤٧	٦٥	٣	٢	١٣
٥٠	٣٤	٤	٦	٧
٢٦	٤٥	٤	١٤	١٣
٣٠	٤٧	٣	٣	٣٥
٣٤	٣٨	٢	٤	٤٧
٣٨	٢٣	١	٤	٤١
٤١	٥٠	٢	٧	٢٤
٤٥	٢٧	٤	٣	٤٠
٤٨	٤٤	.	١٧	٦
المجموع	٦١٢	٨٠	١٣٩	٤١٥

كذلك فقد قام الباحث بعقد نفس المقارنة بين مصادر المعلومات بعدد مرات الحج في الجدول رقم (٦٩)، حيث كانت النسب المئوية بين التلفاز والإذاعة والصحافة والمرشد بالنسبة للحج للمرة الأولى يظهر فيها التشابه بين الاعتماد على التلفاز و المرشدين في تلقي المعلومات وندرة الاستعانة بالراديو، ناهيك عن الصحافة التي يتأكد مراراً عدم الاستعانة بها كمصدر للمعلومات، وبالذات في فترة موسم الحج.

الجدول رقم (٦٩)

مصادر المعلومات لمن حج للمرة الأولى

رقم السؤال	الوسيلة			
	تلفاز	إذاعة	صحافة	مرشد
٢٤	١٨	٦٠	٢٠	١٩
٢٨	٧٦	٤	٥	٥٢
٣٢	٤٣	٩	٢	٧٦
٣٦	٣٦	٢	٢	٨٧
٤٠	٤٠	٧	٣	٨٤
٤٣	٩٧	٦	٤	٦٨
٤٧	١٢٥	١٤	٤	١٢
٥٠	٥١	٨	١٠	١١
٢٦	٩٤	٦	٧	٢٢
٣٠	٧١	٦	٣	٧٠
٣٤	٣٦	٦	١	٨٨
٣٨	١٥	٢	٣	٨٦
٤١	٨٥	٤	٧	٢٧
٤٥	٤٣	٦	٢	٨٧
٤٨	٥٦	٣	١٤	١٣
المجموع	٨٤٤	١٥٠	٨٧	٨٠٢

كذلك فقد قام الباحث بعقد نفس المقارنة بين مصادر المعلومات مقارنة بعدد مرات الحج في الجدول رقم (٧٠). لقد كانت النسب المئوية بين التلفاز والإذاعة والصحافة والمرشد في الأسئلة التالية التي بحث عن المصدر للمعلومة (بالنسبة للحج للمرة الخامسة) تشير إلى النسبة الضئيلة للإذاعة كمصدر معلومات مقارنة ببقية المصادر، وتليها الصحافة نسبة ، ولكن تظل نسبة استعمال التلفاز عالية جدا ويليها المرشد، ولكن ليس مثل النسبة لدى الحاج للمرة الأولى.

الجدول رقم (٧٠)

مصادر المعلومات لمن حج للمرة الخامسة

رقم السؤال	الوسيلة			
	تلفاز	إذاعة	صحافة	مرشد
٢٤	٥	١٥	٧	٣
٢٨	١٢	٢	٤	٢
٣٢	٥	٣	٠	١٦
٣٦	٤	١	١	١٥
٤٠	٥	١	١	١٣
٤٣	١١	٤	٣	٥
٤٧	٧	٠	١	٤
٥٠	١٠	٣	٢	٣
المجموع	٦١٢	٨٠	١٣٩	٤١٥

رقم السؤال	الوسيلة			
	تلفاز	إذاعة	صحافة	مرشد
٢٦	٧	٢	٨	٢
٣٠	٧	٢	١	١٤
٣٤	٥	١	٤	١٥
٣٨	٧	٠	١	١٢
٤١	١٠	١	١	٨
٤٥	٥	١	١	٥
٤٨	٦	٢	٤	٣

ولتوضيح الفكرة أكثر؛ قام الباحث بإيراد نتائج الجدولين معاً فى الجدول رقم (٧١) حيث يتضح فيها تدنى الاستعانة بوسائل الإعلام بزيادة عدد المرات الحج، ما عدا الصحافة التى اتضح ارتفاع مستواها. إن هذا التناقض هو أمر محير إذ أثبتت الجداول أن الصحافة هى أقل الوسائل الإعلامية اعتماداً من قبل جمهور الحجيج، ولكن فى هذا الجدول ثبت العكس، وهذا أمر حرى بالدراسة والبحث .

الجدول رقم (٧١)

المقارنة بين مصادر المعلومات لمن حج للمرة الأولى ومن حج للمرة الخامسة

عدد مرات الحج	الوسيلة			
	تلفاز	إذاعة	صحافة	مرشد
المرة الأولى	٨٤٤	١٥٠	٨٧	٨٠٢
المرة الخامسة	٦١٢	٨٠	١٣٩	٤١٥

(ج) الخاتمة

إن هذه الدراسة، بما تحمل من محاولات لتفهم واقع جمهور الحجيج ومدى استفادتهم من الرسائل التلفزيونية ـ هى محاولة لبيان مدى أهمية بحوث الإعلام الميدانية فى تقديم المشورة العلمية المتخصصة، كأسلوب لتطوير الفاعلية، وذلك للتأكد من أن الرسالة قد وصلت كما تم بثها، ولم يحدث تشويش أو انحراف. ذلك إن عدم قياس رجع الصدى يؤدى إلى ضعف الفاعلية؛ لاحتمال انحراف الرسالة عن مسارها، والأخطر هو أن الاستمرار على المسار المنحرف يزيد من البعد عن الهدف. هنا تأتى الخطورة الإعلامية حين لا تتم تلك الدراسات التى تهتم بالتعرف على رجع الصدى كمن لا يكترث بما قال وبما سمع منه غيره، كمن يتحدث إلى نفسه .

لقد أوضحت الإجابات والمقارنات العديد من الجوانب التى سوف تعين على تخطيط وتطوير فاعلية الرسالة التلفزيونية المستقبلية التى تعرف واقع جمهورها، مما يحقق الفاعلية، لذلك فقد كانت الإجابات ونتائج المقارنات تضيىء كثيرا من التساؤلات التى طرحها الباحث، حيث أوضحت الجداول ـ خاصة مصادر المعلومات ـ أن للتلفزيون النسبة الكبرى بين مصادر المعلومات، وهذا فوز كبير، لكن هذه النسبة كانت مقاربة لدور المرشد (انظر الجداول ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠) رغم عدم تقارب تكلفة المصدرين.

وكذلك جاءت الجداول الى تبحث عن رأى الحاج فى مستوى الإعلام الإرشادى الخاص بالحرمين والمشاعر والجوانب الأمنية مبينة ارتفاع نسبة (عالية) فى الاختيار ولكن ارتفاع نسبة (لا أعرف) كانت محيرة، وتحتاج إلى دراسة وبحث لمعرفة السبب، انظر الجداول (٧، ٨، ٩، ١٥، ١٧، ١٨، ١٩).

أما عن مصادر المعلومات فى وطن الحاج فقد كانت الشئون الإسلامية من خلال المساجد هى التى تقوم بدور التوجيه، وذلك يحدد الجهة التى يتحتم التعاون معها فى سبيل تقديم المعلومات التى يحتاجها جمهور الحجيج.

إن معرفة مستوى الثقافة لدى الجمهور المستقبل للرسالة الإعلامية يعين المرسل على تحديد الثقافة التى يجب بثها، كما أوضح ذلك الجدول رقم (٣)، وكذلك المقارنة بين المستوى التعليمى والعمر فى الجدول رقم (٤١). كذلك فإن مما يعين على تطوير الفاعلية معرفة عدد مرات الحج، حيث إن النسبة الأكبر من الحجيج هى للذين يحجون لأول مرة، ومما يعين فى هذه الجزئية أن نشير إلى الجدول رقم (٥٣) الذى يوضح أن أكثر الفئة التى تحج لمرة واحدة هى الفئة الأمية، ذلك يعنى التعامل مع جمهور الحجيج كأنه لا يعرف شيئا عن الجوانب

الشرعية والأمنية والصحية الخاصة بأجواء وظروف المملكة، ويحـتم التكرار السوى لأغلب المعلومات كأنها لأول مرة، كما جاء في الجدول رقم (٤)

أضف إلى ذلك فإن معرفة نسبة نوعية الحج عند جمهور الحجيج يعين معدّي ومخططي البرامج في التلفاز على معرفة نوعية المعلومات التي يحتاجها الجمهور، كما جاء في الجدول رقم (٦). كذلك فإن أغلب أعمار الجنسيات هي ما بين ٤٠ ـ ٥٠ سنة كما أوضح ذلك التقاطع بين الجنسية والعمر في الجدول رقم (٢٤)، وذلك يعطي تصورا عاما للمستوى الثقافي الذي تطلبه هذه الأعمار لما ارتبط بهذه السنوات من أحداث قومية، وكذلك بقية التقاطعات للجنسية في باقي الجداول (الجدول رقم ٢٤ ـ الجدول رقم ٣٠) بل كذلك أي جداول أخر يعتقد القارىء أنه يعينه في تفهم واقع الجمهور.

من الأمور المحيرة في هذا البحث والتي تحتاج لبحث أعمق هو محاولة معرفة الأسباب التي جعلت نسبة كبيرة من جمهور الحجيج لا تعرف مستوى الإعلام الإرشادي الخاص بالمشاعر والحرمين وأنظمة المملكة العربية السعودية، كما جاء في إجابات الجداول (٧، ٨، ٩، ١٥)، الجدول رقم (١٨) الخاص بالبرامج الإخبارية، الجدول رقم (١٩) الخاص بالبرامج الدينية، وكذلك رغم ما يثبته الجدول رقم (٢٠) من طول فترة مكث الحاج في مسكنه ولكن رغم ذلك تتقلص فاعلية التلفزيون السعودي. وكذلك رغم ما يثبته الجدول رقم (٢٢) من توفر جهاز التلفزيون حول الحاج

أضف إلى ذلك، فقد أظهرت الجداول ضعف الإعلام الإرشادي المتعلق بالمعلومات الأمنية التي يحتاجها جمهور الحجيج. إن التقصير في هذا الجانب يفسر كثيرا من الإشكالات النظامية التي يقع فيها الكثير من الحجيج والمهم هنا أن هذه المعلومات ومثيلاتها يتم بثها داخليا وفي أوقات الموسم، في حين أن جمهور الحجيج في شغل عن وسائل الإعلام

كذلك يلاحظ أن الجداول رقم (٣١، ٣٢، ٣٣) تُثبت اختلاف نسبة المعلومات على حسب الجنسية، وكذلك اثر المستوى التعليمي في إحداث تغيير كما جاء ذلك في الجداول رقم (٤٤، ٤٥، ٤٦، ٥٠، ٥١، ٥٢)، كل ذلك هو حق، إلى جانب الإيجابية للتلفزيون وفاعليته حيث أثبتت جداول مصادر المعلومات (٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠) من اختيار التلفزيون كمصدر فعال للمعلومات الأمنية والصحية والشرعية

أثبت البحث أن الإعلام الخارجي لا يقوم بما يتوجب عليه من تهيئة للحجيج لما سوف يقدمون عليه، وما يتطلبونه من معلومات. حيث أشارت إجابات العينة إلى قرب النسبة

بين الاختيارات (عالي، متوسط ، ضعيف) على مستوى المعلومات قبل وصول الحاج إلى السعودية، كما أشارت إجابات السؤال رقم (١٠) وأوضحت جداوله (١٠، ١١، ١٢). ولكن يجب ملاحظة حاجة الإعلام الخارجي التلفزيونى إلى الإحصائيات فى جنسية الحجاج، وعن مصدر قدومهم، حيث أثبت الاستفتاء أن بعض الجنسيات تكثر نسبتها وهم من حجاج الداخل، ويوضح ذلك التقاطع في الجدول رقم (٢٦).

كذلك يفضل أن يتعاون الإعلام الخارجي مع وزارة الشئون الإسلامية، وليس مع وزارة الإعلام فى بعض الدول والعكس فى دول أخرى، حيث ثبت أن مصادر المعلومات تختلف من قطر لآخر، كما أوضحت الجداول رقم (١٣، ٢٨). كذلك يستطيع الإعلام الخارجي أن يستثمر سفارات المملكة التى اتضح ضعف دورها الإرشادى، كما أوضحت جداول مصادر المعلومات.

أثبت البحث كذلك أن أفضل أساليب التوعية والإرشاد هى الأسئلة والأجوبة، ثم بالمحاضرات ثم الندوات، كما أشار الجدول رقم (١٤)، ولكن يلاحظ أثر الجنسية فى ذلك كما أوضح الجدول رقم (٢٩)، كذلك أثر المستوى التعليمى كما أوضح ذلك الجدول رقم (٤٨). مما يساهم فى الفاعلية أن يقوم التلفزيون بمشاركة الجمهور فى برامج التوعية، كما أشارالجدول رقم (١٤) وكذلك التقاطع فى الجدول رقم (٤٩). أضف إلى ذلك فإن مما يزيد الفاعلية كذلك ألا يقتصر الإعلام الدينى على بث القرآن كما أشار بذلك الجدول رقم (٢٢) والتقاطع فى الجدول رقم (٥٤) . كذلك أن تحتوى القناة الدينية على الأخبار والتحليلات السياسية كما أوضح الجدول رقم (٢٣) والتقاطع فى الجدول (٥٥) . كذلك فإن مما يزيد الفاعلية أن يقوم التلفاز بمخاطبة كل جنسية بالوسيلة التى تناسبها فى التوعية والإرشاد حيث أشار الاستفتاء باختلاف ذلك حسب الجنسية، لذلك فإن برامج التوعية لا يكفيها الترجمة إلى عدة لغات، بل يجب مخاطبة كل قوم بلغتهم المنطوقة والفنية ومن خلال قادتهم، كما أشارت الجداول (١٤، ٢٩، ٤٨).

أشارت الأرقام إلى الساعات الطويلة التى يقضيها جمهور الحجيج فى وصوله إلى المشاعر، حيث قد تصل هذه الساعات إلى ١٢ ساعة، وبنسبة ٤٣٪ و (٨ ـ ١٢ ساعة) بنسبة (٤٣,٧٪) فى حين يقضى البعض أكثر من (٢٠ ساعة) بنسبة (١٣,٤٪)، لذلك فيفضل استثمار هذه الأوقات، وذلك لأن الحاج ينشغل أكثر بما هو أعظم، مثل مكثه فى الحرمين، بعد وصوله إلى الأماكن المقدسة، كما أشارت بذلك الجداول (١٨،١٩). لكل ذلك فيجب إن يتم البث والتوعية قبيل وصول الحجيج إلى المشاعر، وأن يصل البث إلى أوطان الحجيج.

أشارت جداول مصادر معلومات الحاج فى السعودية إلى أن المحاضرات هى المصدر الذى يستقى منه الحجيج معلوماته. ذلك يعنى أن التلفزيون يستطيع أن يستثمر هذه الخاصية فى نقل محاضرات لقادة الرأى فى العالم الإسلامى، دون الاكتراث بأى اعتبار حيث نلتقى فيما اتفقنا عليه ويعذر بعضنا بعضا فيما اختلفنا عليه. ذلك مما يعين على إقامة الجسور مع جماهير العالم الإسلامى الذين يعتمدون على الاتصال الشخصى أكثر من غيره من أنواع الاتصال، عملا بنظرية (تدفق المعلومات الثنائى المرحلة Two – Stop Flow of Communication) والتى تعنى أن يتم التأثير فى الجماهير من خلال قادتهم، ثم القيام بنسخ هذه الأشرطة وتوزيعها على المراكز الإسلامية والمساجد الكبرى فى العالم الإسلامى وعلى شركات النقل الجوى التى تنقل الحجيج وإلى معابر الحدود الجوية والبرية والبحرية السعودية.

اتضح من الدراسة أن المرشدين قد يفوقون التلفاز والمذياع والصحافة، وهذا مما قد يفسر عدم فاعلية الإعلام فى الحج. حيث إن النسبة الأكبر من العينة (٨٧,٩٪) يوجد حولها تلفاز، ولكن النسبة الأكبر تعتمد على المرشد. يستطيع التلفاز. أن يتحكم فى هذه المعلومات من خلال توزيع أشرطة فيديو الدورات على مرشدى الحجاج، وبالذات من خلال محاضرات قادة الجماهير. كذلك فبالنسبة لمصادر المعلومات فإن الجدول رقم (٢٧) الذى يختص بمصدر المعلومة فى تصور سلبية أو إيجابية مصطلح الأصولية فقد أشار إلى فاعلية الإذاعة فى إشاعة سلبية هذا المصطلح ، هذا وقد كانت هذه النسبة العالية الوحيدة عند الراديو كمصدر معلومات فى الحج، حيث انخفضت نسبته فى جميع الجداول.

أمر آخر يختص بجداول مصادر المعلومات هو الارتفاع الملحوظ لمصدر (أخرى) فى الجداول حيث يجب البحث والدراسة فى ماهية هذا المصدر الذى وصلت نسبته إلى هذه الأرقام العالية، وماذا تكون غير المصادر المذكورة فى الاستبيان؟

لقد أوضحت النتائج أن البرامج التعليمية والإخبارية لا تصل نسبة تقييمها إيجابيا إلى مستوى البرامج الدينية حيث يتضح اختيار المتغير (عالية) بنسبة (٥٤,٠٪) ولكن بنسبة (٢٢،٦٪) للبرامج التعليمية و (٣٠،١) للبرامج الإخبارية. المحير فى الأمر إن نسبة كبيرة فى كل نوعية أجابت (لا أعرف) . حيث (٣٦،٠٪) للبرامج التعليمية و (٢٤،٤٪) للبرامج الإخبارية و (٢٢،٩٪) للبرامج الدينية. كل ذلك رغم ارتفاع نسبة من لديهم تلفاز بنسبة (٨٧،٩٪) وارتفاع ساعات المكوث فى السكن بنسبة (٤٧،٣٪) لأكثر من (٩ ساعات)، إن هذه النسب المتناقضة تشير إلى «الفجوة» بين المرسل والمستقبل للقناة

التلفزيونية وتفسر عدم فاعلية هذه القناة الساحرة والتى هى سر تطوير العالم المتقدم، ووصوله إلى قدرة التحكم والتشكيل للرأى العام العالمى.

(د) التوصيات

١ ـ أن توجد وزارة الإعلام قسما متخصصا للبحث العلمى باسم (قسم البحوث الإعلامية) يقوم بما تحتاجه الوزارة من أبحاث للحاضر والمستقبل الإعلامى في مختلف جوانب الإعلام التى تشرف عليه الوزارة، ولمعالى وزير الإعلام الدكتور فؤاد فارسى قصبُ سبقٍ فى هذا المجال.

٢ ـ أن يسعى هذا القسم المقترح إقامته (قسم البحوث الإعلامية) إلى معرفة المستوى التعليمى والعمر وعدد مرات الحج وجنسية جمهور الحجيج، وذلك للتعرف على واقع الجمهور المستقبل للرسالة التلفزيونية، وإعطائه ما يتناسب مع هذه المتغيرات ـ بصفه عامة ـ .

٣ ـ أن يقوم هذا القسم المقترح إقامته (قسم البحوث الإعلامية) باستفتاء جمهور الحجيج ليتعرف على الأسباب التى جعلت نسبة كبيرة منهم لا تعرف مستوى الإعلام الإرشادى الخاص بالمشاعر والحرمين وأنظمة المملكة العربية السعودية .

٤ ـ القيام باستكتاب قادة الرأى والجمهور فى العالم الإسلامى فى الجوانب الشرعية والصحية الذين تلتف حولهم الجماهير، وتقديمهم في التلفزيون، وذلك لإقامة الجسور مع جماهير العالم الإسلامى.

٥ ـ إقامة دورات تلفزيونية مكثفة للمعلومات الشرعية والصحية والأمنية التى يحتاجها جمهور الحجيج بشكل دورى علي الشاشة التلفزيونية، على شريطة أن يكون قادة كل مجتمع هم المحاضرين والموجهين.

٦ ـ القيام باستنساخ هذه الدورات على أشرطة فيديو وتوزيعها على العالم الإسلامى ولحجاج الداخل، بحيث يختار كل حاج الدورة التى تناسبه، حيث يتم خطاب كل دولة من خلال قادتها.

٧ ـ محاولة التحكم فى مصادر المعلومات التى يستقى منها الحاج معلوماته، إذ اتضح من الدراسة أن المرشدين قد يفوقون التلفاز والمذياع والصحافة، حيث يستطيع التلفاز أن يتحكم فى هذه المصادر من خلال توزيع أشرطة فيديو الدورات المكثفة على مرشدى الحجاج.

٨ ـ الاهتمام بالإعلام الخارجى لتهيئة جمهور الحجيج لما سوف يقدمون عليه قبل إنهماكهم فى مشقة السفر ومتعة العبادة فى الحرمين .

٩ ـ تهيئة الإحصائيات التى يحتاجها الإعلام الخارجى مثل جنسية وجهة القدوم وعدد مرات الحج، إلى غير ذلك مما يعين على القرار الصائب .

١٠ ـ أن يتعاون الإعلام الخارجى مع وزارة الشئون الدينية وليس مع وزارة الإعلام فى بعض الدول والعكس فى دول أخرى، ويقرر ذلك الإحصائيات والبحث العلمى.

١١ ـ أن يتم استثمار سفارات المملكة ـ التى اتضح ضعف دورها الإرشادى ـ فى توزيع أشرطة فيديو من إنتاج التلفزيون السعودى تحوى المعلومات التى يحتاجها جمهور الحجيج.

١٢ ـ ألا يتم إعطاء تصريح الحج إلا بعد التعرض لدورة فيديو مكثفة فى معلومات الحج ينتجها التلفزيون السعودى.

١٣ ـ أن يستعين التلفزيون أكثر بأسلوب الأسئلة والأجوبة ثم بالمحاضرات ثم الندوات لتوصيل المعلومات إلى جمهور الحجيج .

١٤ ـ أن يقوم التلفزيون بمشاركة الجمهور في برامج التوعية .

١٥ ـ ألا يقتصر الإعلام الدينى على بث القرآن، وأن تحتوى القناة الدينية على الأخبار والتحليلات السياسية فى إطار الشريعة الإسلامية .

١٦ ـ استثمار الساعات الطويلة التى يقضيها جمهور الحجيج فى وصوله إلى المشاعر أو أماكن الانتظار عند المعابر والحدود .

١٧ ـ الاهتمام بمستوى البرامج التعليمية والإخبارية حيث اتضح ضعف جدواها وفاعليتها.

١٨ ـ تكثيف الدراسات والأبحاث الإعلامية التى تهتم بدراسة هموم وشخصية الجمهور ورجع الصدى لديه لكونه هدف الرسالة الإعلامية، وإلا فإننا كمن يتحدث إلى نفسه.

١٩ ـ إيجاد التعاون بين المؤسسات الإعلامية ـ الأكاديمى منها والعملى ـ ليقوم التكامل. ذلك يعنى اهتمام المؤسسات الحكومية بتعميد الطلاب المتخرجين بالقيام بأبحاثهم فيما يخدم المؤسسات الحكومية الإعلامية بدلا من أن تكون الأبحاث غير تطبيقية.

(٥) الملحقات

ملحق رقم (١) الاستفتاء

ملاحظة / الخطأ فى تسلسل أرقام الأسئلة مقصود.

١ ـ الحالة الاجتماعية: .... ٢ ـ العمر.......... ٣ ـ الجنسية ....

٤ ـ المستوى التعليمى :

[١] أمى . [٢] دون المستوى الثانوى . [٣] المستوى الثانوى.

[٤] جامعى . [٥] دراسات عليا.

٥ ـ نوعية الحج : [١] من الداخل . [٢] من الخارج : (حدد).

٦ ـ عدد مرات الحج .(حدد) ....

٧ ـ طريقة الحج :

[١] مؤسسة حكومية . [٢] مؤسسة أهلية . [٣] أصدقاء .

[٤] أقارب . [٥] بمفردى.

٨ ـ أسلوب الحج :

[١] تمتع . [٢] إفراد. [٣] قران . [٤] لا أعرف .

٩ ـ ما هو رأيك فى مستوى التلفزيون السعودى الإرشادى فى كل من :

أ ـ المشاعـر المقدسـة : [١] عالية [٢] متوسطة [٣] بسيطة [٤] لا أعرف .

ب ـ الحرمين الشريفيـن: [١] عالية [٢] متوسطة [٣] بسيطة [٤] لا أعرف .

ج ـ الأنظمـة الأمنيـة : [١] عالية [٢] متوسطة [٣] بسيطة [٤] لا أعرف .

د ـ الظـروف الصحية : [١] عالية [٢] متوسطة [٣] بسيطة [٤] لا أعرف .

١٠ ـ قبل وصولك إلى السعودية، هل كان لديك معلومات عن :

أ ـ المشاعـر المقدسـة : [١] عالية [٢] متوسطة [٣] بسيطة [٤] لا أعرف .

ب ـ الحرمين الشريفيـن: [١] عالية [٢] متوسطة [٣] بسيطة [٤] لا أعرف .

ج ـ الأنظمـة الأمنيـة : [١] عالية [٢] متوسطة [٣] بسيطة [٤] لا أعرف .

د ـ الظـروف الصحية : [١] عالية [٢] متوسطة [٣] بسيطة [٤] لا أعرف .

١١ ـ ما هى مصادر تلك المعلومات فى الأسئلة السابقة.

[١] السفارة السعودية. [٢] الشؤون الإسلامية فى وطنك.

[٣] الإعلام السعودى الفضائى . [٤] المراكز الإسلامية.

[٥] التوعية فى السعودية. [٦] أخرى.

١٢ ـ ما هو الأسلوب الذي تفضله فى التوعية التلفزيونية ؟

[١] أسئلة وأجوبة . [٢] محاضرة . [٣] ندوة. [٤] تمثيل .

١٣ ـ هل تفضل مشاركة الجمهور فى البرامج الإعلامية؟ [١] نعم . [٢] لا .

١٤ ـ ما هو مستوى البرامج التعليمية فى التلفزيون السعودى ؟

[١] عالية [٢] متوسطة [٣] بسيطة [٤] لا أعرف .

١٥ ـ ما هو مستوى البرامج الإخبارية فى التلفزيون السعودى ؟

[١] عالية [٢] متوسطة [٣] بسيطة [٤] لا أعرف .

١٦ ـ ما هو مستوى البرامج الدينية فى التلفزيون السعودى ؟

[١] عالية [٢] متوسطة [٣] بسيطة [٤] لا أعرف .

١٧ ـ كم من الوقت تقضي للوصول إلى مكة المكرمة من مكان إقامتك فى وطنك؟

[١] ٤ ـ ٦ [٢] ٨ ـ ١٢ [٣] ١٥ ـ ٢٠ [٤] أكثر من ٢٠ ساعة.

١٨ ـ كم من الوقت تقضى داخل مسكنك :

[١] ١ ـ ٣ [٢] ٤ ـ ٦ [٣] ٧ ـ ٩ [٤] أكثر من ٩ ساعات.

١٩ ـ هل يوجد تلفاز فى منطقتك بالمشاعر والسكن فى مكة؟

[١] نعم . [٢] لا .

٢٠ ـ هل تفضل القنوات العربية أم الأجنبية ؟ [١] العربية [٢] الأجنبية

٢١ ـ هل تؤيد الاقتصار على القرآن فى القناة الإعلامية الإسلامية (لو وجُدت) ؟

[١] نعم [٢] لا .

٢٢ ـ هل تؤيد الإكثار من التحليلات والأخبار السياسية فى القناة الإعلامية الإسلامية (لو وجُدت) ؟ [١] نعم [٢] لا .

٢٣ ـ هل لفظ الأصولية سلبى أم إيجابى ؟

[١] سلبى [٢] إيجابى [٣] لا أعرف .

٢٤ ـ من هو السبب فى هذه النظرة ؟

[١] التلفزيون [٢] الإذاعة . [٣] الصحافة [٤] مرشد. [٥] صديق [٦] أخرى.

٢٥ ـ هل قمت بالتطيعم ؟ [١] نعم [٢] لا.

٢٦ ـ كيف عرفت بضرورة ذلك ؟

[١] التلفزيون [٢] الإذاعة . [٣] الصحافة [٤] مرشد. [٥] صديق [٦] أخرى.

٢٧ ـ هل تحمل شمسية معك فى أيام الحج ؟ [١] نعم [٢] لا.

٢٨ ـ كيف عرفت بضرورة ذلك ؟

[١] التلفزيون [٢] الإذاعة . [٣] الصحافة [٤] مرشد. [٥] صديق [٦] أخرى

٢٩ ـ هل يجب عليك الوقوف عند جبل عرفة [١] نعم [٢] لا

٣٠ ـ كيف عرفت بهذا الحكم ؟

[١] التلفزيون [٢] الإذاعة . [٣] الصحافة [٤] مرشد. [٥] صديق [٦] أخرى

٣١ ـ متى يجب الرمى أيام التشريق ؟ [١] صباحا [٢] بعد الظهر [٣] ليلا [٤] لا أعلم

٣٢ ـ كيف عرفت بهذا الحكم ؟

[١] التلفزيون [٢] الإذاعة . [٣] الصحافة [٤] مرشد. [٥] صديق [٦] أخرى

٣٣ ـ ما هو مقدار الوقت الذي تقضيه فى مزدلفة ؟

[١] جزء من الساعة [٢] ساعات [٣] ليلة كاملة [٤] لا أعلم .

٣٤ ـ كيف عرفت بهذا الحكم ؟

[١] التلفزيون [٢] الإذاعة . [٣] الصحافة [٤] مرشد. [٥] صديق [٦] أخرى

٣٥ ـ ما هو حكم استعمال الطيب للرجال ؟ [١] حرام [٢] حلال [٣] لا أعلم

٣٦ ـ كيف عرفت بهذا الحكم ؟

[١] التلفزيون [٢] الإذاعة . [٣] الصحافة [٤] مرشد. [٥] صديق [٦] أخرى

٣٧ ـ ما حكم استعمال الصابون ذى الرائحة ؟ [١] حرام [٢] حلال [٣] لا أعلم .

٣٨ ـ كيف عرفت بهذا الحكم ؟

[١] التلفزيون [٢] الإذاعة . [٣] الصحافة [٤] مرشد. [٥] صديق [٦] أخرى.

٣٩ ـ ما حكم إزالة الشعر؟ [١] حرام [٢] حلال [٣] لا أعلم

٤٠ ـ كيف عرفت بهذا الحكم ؟

[١] التلفزيون [٢] الإذاعة . [٣] الصحافة [٤] مرشد. [٥] صديق [٦] أخرى.

٤٠ ـ ما هى أفضل طريقة للوقاية من الشمس ؟

[١] الراحة [٢] الثلج [٤] الظل [٤] لا أعرف .

٤١ ـ ما هو مصدر هذه المعلومة ؟

[١] التلفزيون [٢] الإذاعة . [٣] الصحافة [٤] مرشد. [٥] صديق [٦] أخرى.

٤٢ ـ هل هناك خطورة من الطبخ فى الخيام ؟ [١] نعم [٢] لا.

٤٣ ـ ما هو مصدر هذه المعلومة ؟

[١] التلفزيون [٢] الإذاعة . [٣] الصحافة [٤] مرشد. [٥] صديق [٦] أخرى.

٤٤ ـ هل تستعمل سوار المعصم ؟ [١] نعم [٢] لا.

٤٥ ـ ما هو مصدر هذه المعلومة ؟

[١] التلفزيون [٢] الإذاعة . [٣] الصحافة [٤] مرشد. [٥] صديق [٦] أخرى

٤٦ ـ هل تعرف كيف تستعمل طفاية الحريق؟ [١] نعم [٢] لا .

٤٧ ـ ما هو مصدر هذه المعلومة ؟

[١] التلفزيون [٢] الإذاعة . [٣] الصحافة [٤] مرشد. [٥] صديق [٦] أخرى

٤٧ ـ هل يتم التعليم والعلاج مجانا فى المملكة ؟ [١] نعم [٢] لا أعرف.

٤٨ ـ ما هو مصدر هذه المعلومة ؟

[١] التلفزيون [٢] الإذاعة . [٣] الصحافة [٤] مرشد. [٥] صديق [٦] أخرى.

٤٩ ـ ما هو مقدار حرص الحكومة السعودية على خدمة الحجيج ؟

[١] عالية [٢] متوسطة [٣] بسيطة [٤] لا أعرف

٥٠ ـ كيف عرفت بهذا الحكم ؟

[١] التلفزيون [٢] الإذاعة . [٣] الصحافة [٤] مرشد. [٥] صديق [٦] أخرى.

٥١ ـ ما هو المصدر الذى تفضله لتساؤلاتك الشرعية المستقبلية ؟

[١] التلفزيون [٢] الإذاعة . [٣] الصحافة [٤] مرشد. [٥] صديق [٦] أخرى.

٥٢ ـ ما هو المصدر لتساؤلاتك الشرعية السابقة ؟

[١] التلفزيون [٢] الإذاعة . [٣] الصحافة [٤] مرشد. [٥] صديق [٦] أخرى.

٥١ ـ ما هو المصدر الذى تفضله لتساؤلاتك الأمنية المستقبلية ؟

[١] التلفزيون [٢] الإذاعة . [٣] الصحافة [٤] مرشد. [٥] صديق [٦] أخرى.

٥٢ ـ ما هو المصدر لتساؤلاتك الأمنية السابقة ؟

[١] التلفزيون [٢] الإذاعة . [٣] الصحافة [٤] مرشد. [٥] صديق [٦] أخرى.

٥١ ـ ما هو المصدر الذى تفضله لتساؤلاتك الصحية المستقبلية ؟

[١] التلفزيون [٢] الإذاعة . [٣] الصحافة [٤] مرشد. [٥] صديق [٦] أخرى.

٥٢ ـ ما هو المصدر لتساؤلاتك الصحية السابقة ؟

[١] التلفزيون [٢] الإذاعة . [٣] الصحافة [٤] مرشد. [٥] صديق [٦] أخرى.

٥٣ ـ المظاهرات والمنشورات عمل يتنافى مع سلامة الحج ؟ [١] أ ـف [٢] لا أعرف.

٥٤ ـ ما هو المصدر لهذه المعلومة ؟

[١] التلفزيون [٢] الإذاعة . [٣] الصحافة [٤] مرشد. [٥] صديق [٦] أخرى.

٥٥ ـ الازدحام فى الطواف لتقبيل الحجر أمر غير ضرورى ! [١] أعرف [٢] لا أعرف.

٥٦ ـ ما هو المصدر لهذه المعلومة ؟

[١] التلفزيون [٢] الإذاعة . [٣] الصحافة [٤] مرشد. [٥] صديق [٦] أخرى.

ملحق رقم (٢) الجداول

(٦) المراجع

المراجع العربية:

١ ـ بدر أحمد . (١٩٨٢). الرأى العام طبيعته وتكوينه وقياسه ودوره فى السياسة العامة. وكالة المطبوعات: الكويت .

٢ ـ عبدالحميد محمد. تحليل المحتوى فى بحوث الإعلام . (١٤٠٤هـ) . دار الشروق: جدة .

٣ ـ عبدالحميد محمد. (١٩٨٧) . دراسة الجمهور فى بحوث الإعلام. دار الفكر . لبنان .

٤ ـ عتيبى عبد الله . ، العسيرى على . (١٤١٤هـ) نظم وقنوات الاتصال فى الحج. جامعة أم القرى : مركز أبحاث الحج .

٥ ـ عزت محمود . محمد فريد . قاموس المصطلحات الإعلامية . (١٤١٤هـ) دار الشروق: جدة

٦ ـ رشتى جيهان. (١٩٧٨م) الأسس العلمية لنظريات الإعلام. دار الفكر العربى : القاهرة.

٧ ـ كحيل عبد الوهاب . (١٩٨٥م) . الأسس العلمية والتطبيقية للإعلام الإسلامى.

٨ ـ كريم أحمد بدر . (١٩٨٦م) . دور المذياع فى تغيير العادات والقيم فى المجتمع السعودى. دار العلم للطباعة والنشر : جدة .

٩ ـ موسى عبد الكريم،، حريرى هاشم.& السواس تاج الدين. (١٤١٢هـ) . دراسة وصفية لتحديد الفوائد المدركة من قبل الحجاج من جراء تلقيهم لمواد بعض وسائلا الإعلام حج ١٤١٢هـ جامعة أم القرى : مركز أبحاث الحج .

المراجع الأجنبية :

1 - Agee, W. Ault, P., & Emery , E. (1988). Mass Communica tion (9th Ed.) Hrpper & ROW. PUB:LISHERS: New Yor.

2 - Allen, R., & Hatchett, S. (1980, January). Media and social reality. Communication Reseach, 13, 56 - 64 .

3 - Berger, A (1982) . Media Analysis Techniques. SAGE Publication. Newbury .

4 . Berger, P . L . & Luckmann, Th. (1966). The social con-

struction of reality a treatise in the sociology of knowledge. Garden City , NY: Doubleday.

5 - Blumler , J . G. , Brown, J.R., & McQuail, D . (1972) . The television audience: Arevised perspectiv. In D . McQuailled (Ed.). Sociology of mass communication (pp. 135 - 165). Hermondsworth England: Penquin .

6 - Bryantm, J. , & Zilmann, D (Eds.) (1986). perspective of Media Effects. Lawrence Erlbaum Association, Publishers: Hillsdale.

7 -DeFleur, M. , Dennis, E. (1988). Understanding Mass Communication (3rr ed.) a limited Houghton miflin Co-many: Boston.

8 - Gans, H. (1993) . Towards a limited effects theary. Journal of Communication . 4 3 . No. 4 . 29 - 35 .

9 - Huzal, J., Milavsky, R., & Biswas, R . (1994) Do televised debates affets images reception more than issues knowledge? Human Communication Desearch. 20. N . 3 .

10 - Klapper, J (1960) The effects of mass communication. Glencoe, IL : Free Press .

11 - Littlejohn, S. (1989) . Theories of human communication. Belmont, CA: Wadsworth .

12 . McCombs, M. (1979) . Using readership research . Wash-ington, D.C: National News paper Foundation Communities Journalism Textbook Propjet .

13 - McQuail , D (1988) . Mas communication Theory (2nd Ed.) SAGE Pulication : London.

14 - Mortenson, C. D. , & Sereno, K . K . (1970) Foundation of Communication theory . New York : Harper & Row .

15 - Ruben, B ., & Kim, J . (1975). General system theory and human Communication. Rochelle park, NJ : Hayden Book.

Approach (4rth ed.). SAGE Publication: Newbury park. New York: McGraw - Hill .

16 - Tuchman, G . (1993) The study of media effects theory . Journal of Communication 34 No . 4 . 29 - 35 .

17 - Weaver , D. , Wilhoit, C.& Reide, P. (1979) . Personal need and media use. (ANPA Nwes Research Report No. 21) . Reston, VA: ANPA News Research Center .

18 - Wimmer, R. , Dominck, J (1987) . Mass Media Research. Wadsworth Publishing Company : Belmont .

19 . Verderber, R. (1981) Communicate !(5th ed.). Belmont, CA: Wadsworth.

فهرس البحث

الحكم النقدى بين الواقع والمثال
دراسة نقدية لنماذج
من شعر الأوائل

د. عبد الله بن عبد الكريم العبادى *

طغى الذوق المعاصر وطغى معه العرف على نقد العرب القدامى وأصدروا أحكاماً نقدية على الشعر والشعراء، اختلط فيها المفهوم النقدى بالثقافة العامة المعاصرة، وظهرت فيها هيمنة النقد على الإبداع، وانصاع بعض الشعراء لآراء النقاد على كره منهم لإرضاء المتلقى العام على حساب الفن، وقاوم بعض الشعراء فكان لذلك رد وصد فى نفوس النقاد.

وتجاهل النقاد الحكام (الخلفاء ونحوهم) الفنّ وآثروا أن يخدم المعنى مقامهم خدمة يفهمها العامة مثلما يفهمها الخاصة، فردُّوا على الشعراء وأصغى الشعراء إليهم رهبة أو رغبة .

كما هيمن علماء اللغة على النقد العربى القديم، وما حدثت هذه الهيمنة إلا عندما اتخذ هؤلاء العلماء من الشعر أدلة وشواهد على اللغة، فكان الشعر بذلك مصدرا من مصادر اللغة والإعراب، فلما استتب لهم ما أرادوا انبروا ينقدون ويعيبون، وما نقدوا ولا عابوا على الأوائل من شعراء الاحتجاج شيئاً فى اللغة، لكى لا يكسروا ما أسسوه من قواعد، ولكنهم انبروا يعيبون بعض الشعر فيما يتعلق بالمعانى والصور والألفاظ والسبك وقد كان الناقد منهم لا يستطيع أن

* أستاذ مشارك بكلية التربية بالطائف جامعة أم القرى. المملكة العربية السعودية .

يقولُ مع ذلك بيتا من الشعر، فإن قال شيئا كان مهلهلا كشعر الأصمعى.

وأبو عمر بن العلاء والأصمعى والمفضل وابن سلام وابن قتيبة ـ علماء درس بعضهم على بعض وأخذ بعضهم عن بعض وتأثر بعضهم بالأخر فجاءت أحكامهم متطابقة متشابهة .

ولما تحدث الأصمعى عن الفحولة، وتحدث ابن سلام عن الطبقات فإن ذلك يعتبر فتحاً مجيداً فى تاريخ النقد العربى القديم، إلا أنه فتح ركز على وأد الفن فى بعض مظاهر الجودة وتكبيل ألسنة الشعراء بالقيود فكان المعاصرون لهم ينظرون أحكامهم على السابقين فلا يتجاوزون غير ذلك إلى سواه.

وإذا كان أبو عمرو والأصمعى وتابعوه قد أحسنوا فى اهتمامهم بتثبيت المبادىء والقيم ـ فإن الفنية فى الشعر العربى لم تخرج فى كل مظاهرها على المبادىء، فإن تعهر أمرؤ القيس فقد أحسن عبيد وزهير ولبيد، وتلك ظاهرة ثابتة فى نقدنا العربى لهؤلاء وغيرهم من الشعراء الفحول المتقدمين وغير الفحول إلى يومنا هذا .

ولقد كان من واقعية النقد الأولى أنه لم يشفع للمهلهل عندهم أنه أولُ من طوّل الشعرَ وابتكر ذلك فتبعه الشعراء بَعْدُ وأحسنوا، وأنه صاحب الاختراع والبراعة باعترافهم. فتحامل عليه بعض النقاد وناله منهم الهوانُ والمذلة فجعلوا شعره مهلهلا كهلهلة الثوب (١)، واعتبروه من الشعراء الكذبة لبيت قاله وهو فى حالة نفسية تطغى على العقل والشعور(٢)، ولم يلتفتوا إلى شعره الصادق وبكائه الخالص على أحبته وعلى قومه وعلى خصومه. وحتى على الديار وما أصابها من ويل الحرب والدمار ... ثم إن شعره بعد ذلك شعر مهلهل لا خير فيه .

إن التشبيه المادى بين الشعر والمحسوسات الأخرى ظاهرة جنت على النقد عند العرب القدامى. فعندما شبه الأصمعى شعر ذى الرمة بأبعار الظباء التى لها شم فى أولها كرائحة الشيح والقيصوم والجثجاث والنبت الطيب ثم تعود رائحته لأبعار الظباء(٣)، فإن الأصمعى بهذا الحكم قد غفل عن رونق الشعر فى عامته وهو يتحدث عن الطلاوة الأولى أو إثبات المعنى وسلامته واستمراره وجودته التى يحيا بها الشعر ويسمو بها الشعراء، فيستمر شعرهم لأن هذه القواعد لا يمكن تشبيهُها بالرائحة الحسنة، ولأن السموَّ فى المعانى الذى يغفل عنه الأصمعى لا تعدمه فى قصيدة ذى الرمة .

---

(١) طبقات فحول الشعراء والشعر والشعراء ٢٩٧/١

(٢) طبقات فحول الشعراء ٥/١ .

(٣) انظر ما يدل عليه فى (طبقات فحول الشعراء) شعر ذى الرمة ٥٢٤/٢ .

* ما بال عينك منها الماء ينسكب*

ولا فى شعره الذى أغار عليه الشعراء فنسبوه لأنفسهم، ولا فى عامة شعره الذى مدحوه، لأن حكم الأصمعى عام وضعفَ شعر ذي الرُّمة مجزوء وإلا فكيف يفضل الأصمعيُّ ذا الرمة على الكميت...(١)، وقد اتبع النقادُ والشعراءُ المتأخرون الأصمعى فى رأيه هذا وسار عليه الدارسون إلى يومنا هذا ... وفيه إجحاف .... إلا ما ذكره الجرجانى من الثناء على شعره. (٢).

ثم كان النقاد المتخصصون: الجاحظ وابن طباطبا وقدامة وأبو هلال والمرزبانى فى الموشح والجرجانيان كذلك، فتعمقوا فى دراسة الشعر، ولكنهم لم يخرجوا عن عامة نقد الرواد قبلهم على الرغم مما جدَّ على الحياة والفكر والثقافة من تطور وتأثر. فظل الحكم مرتبطا بما قالوا أو مقتبساً منه، وعلى الرغم مما أصله هؤلاء العلماء المتخصصون من قواعد عامة لا زالت قائمة إلى يومنا هذا وما زال الأدباء والشعراء والنقاد ينتفعون بها.

لقد قال العلماء المتقدمون «إن الشعر صناعة» فاقتفاهم المتخصصون بعدهم، ولكن ما هى الصناعة التى وصفوها يا ترى؟

يقول ابن سلام : «وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات. منها ما تثقفه العين. ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان»(٣)

فالصناعة عنده هنا ليست مادية ولكنّها معنوية يدل على ذلك أنه ربطها بالثقافة، والثقافة ليست حرفةً تشكلُ وتُصَمَّم، وكذا الشعر، إلا أن بعض النقاد فهمها أنها الصنعةُ المادية عند ابن سلام، كما فهموا خطأ أن الصنعة عند زهير معنَاها التعقيد والبناء المقصود والاختيار المسبقان للألفاظ والمعانى والتراكيب .

والذين وهموا ذلك من النقاد نظروا القول ابن سلام: «من ذلك اللؤلؤ والياقوت لا تعرفه بصفة ولا وزن دون المعاينة ممن يبصره» ـ بأنه تأصيلُ الصناعة. لم يفهموا أن ابن سلام يعنى المعرفة والقدرة الذاتية على الفهم، ولذلك عرفوا قوله بأنه الصنعة المادية كصنعة اللؤلؤ والياقوت.

والذين وهموا كذلك من النقاد نظروا لقول الجاحظ عن شعر زهير(٤). فظنوه الصنعة التى يخلص إليها زهير بانتقاء الألفاظ ورصف المعانى وتخير البديع كما فعل مسلم ورهطه من بعد.

(١) الموشح ٢٧٠ ـ ٢٧٢ .
(٢) الوساطة ٢٥ .
(٣) طبقات فحول الشعراء /٥.
(٤) طبقات فحول الشعراء ـ ٥

وأقول : إن الصنعة عند ابن سلام هى القدرة الذاتية والعلم، وعند زهير هى السلامة والمعرفة والإيجاز، وقد كان أكثر شعر زهير حوليا لقلة ما يقول .... وليس لأنه يحكك القصيدة حولا كما يقولون.

وتفرد النقاد بالحديث عن الصناعة فى الشعر عن غيرهم من الشعراء والعلماء واقتفى بعضهم آراء ابن سلام والجاحظ، وأكد بعضهم على أن الصناعة هى « إجراء ما يصنع ويعمل به فى غاية التجويد والكمال...»(١)، فذهب قدامة إلى أن : «جميع ما يؤلف ويصنع على سبيل الصناعات والمهن وله طرفان: أحدهما غاية الجودة، والآخر غاية الرداءة وحدود بينهما تسمى الوسائط.....»(٢)، وهذه صناعة مادية يتفرغ لها ذوو الشأن من الشعراء ... وكأن الشعر حرفة.. إنها أحكام تفقد الشاعر إبداعه وقدرته وحسه المرهف .. فكل حرفة مادية متقنة مهما بلغت من الروعة تظل جامدة التأثير وإن برقت فى العين. ألا ندرك أن الرسم التشكيلى والفن المكتسب المنقول إذا طغى عليه إبداع الرسام والمقتبس لامس المشاعر وهزّ الأحاسيس حتى مع رمزيته الباهتة وعدم تطابقه مع واقع المنقول وجوهر التعبير .. ولذلك فإن هذا الجفاف الذى أضفاه قدامة على الشعر وقتل معه إبداع الشاعر ودوافعه قتل عند قدامة الجمال فى الانتقاء فبات نقده فى حدود الطرفين (غاية الجودة ــ وغاية الرداءة) .. وجاء كتابه أكثره فى نعوت ما تألف ومالم يتألف، فحوّل الشعر بذلك إلى قطع منحوتة إن شئت من خشب وإن شئت من معدن، وطمر فى نفوس القائلين والسامعين التفاعل الحى مع المشاعر الصادقة والأحاسيس المعبرة الناطقة.. الملامسة للشعور.

ولقد نبه على بن عبد العزيز الجرجانى على الوأد المبكر للشاعرية ونبه إليه فانتقى نوعا من الشعر لا يكون فيه إبداع وإحساس وتأثير فقال: «فأما القذف والإفحاش فسباب محض وليس للشاعرية إلا إقامة الوزن وتصحيح النظم»(٣) انتهى قوله.

وأقول: وهذه هى الصنعة الجامدة التى لا إبداع فيها ولا تأثير ولا ملامسة للعواطف ولا إثارة للمشاعر.

أما الإبداع عند الجرجانى فهو كما يقول: «..... وإذا أردت أن تعرف موقع اللفظ الرشيق من القلب وعظم غنائه فى تحسين الشعر فتصفح شعر جرير وذى الرمة فى القدماء والبحترى فى المتأخرين. وتتبع نسيب متيمى العرب ومتغزلى أهل

(١) نقد الشعر / ٦٤ .
(٢) المصدر السابق / ٦٤ .
(٣) الوساطة /٢٤.

الحجاز كعمر وكثير وجميل ونصيب وأضرابهم ....»(١). إلى أن يقول: «وملاك الأمر فى هذا الباب خاصة ترك التكلف ورفض التعمل والاسترسال للطبع وتجنب الحمل عليه والعنف به ....»(٢).

وأقول: وهذا الذى يقوله الجرجانى عامة ما فى الشعر القديم خاصة وجيد ما بعده عامة.. فهل نقول بعد ذلك : إن الشعر صنعة مادية جامدة .. لقد ظهر لنا نفور الناس من تعقيد أبى تمام ومن كان قبله .. وما أجمل ما نسمعه إلى اليوم من شعر الجاهلين الكبار....والغزليين الصادقين منهم والكاذبين.. .. وشعراء الأحزاب ومن شايعهم فى هذه الفنون، فكان الرونق أطغى على التأثير من المعنى والنحت والرصف.

ولقد أعجبنى مما اصطفاه الجرجانى شاهدا على الشعر السمح المؤثر قول جرير:(٣).

ألا أيها الوادى الذى ضم سيله
إلينا نوى ظمياء حييت واديا
إذا ما أراد الحى أن يتفرقوا
وحنت جمال الحى حنت جماليا
فياليت أن الحى لم يتزيلوا
وأمسى جميعا جيرة متدانيا
إذا الحى فى دار الجميع كأنما
يكون علينا نصف حول لياليا
إلى الله أشكو أن بالغور حاجة
وأخرى إذا أبصرت نجدا بدا ليا

وهذا البيت الأخير يؤكده الشاعر فى قصيدة أخرى بعفوية وسماحة وصدق فيقول:

هوى بتهامة وهوى بنجد
فعنتنى التهائم والنجود

ومن النادر السمح فى القصيدة الأولى ذاتها قوله :

فإنكِ إن تعطى قليلا فطالما
مَنَعْتِ وحلاتِ القلوب الصواديا
دنو عناق الطير أسمحن بعدما
شمس ولين الخدود العواصيا
إذا اكتحلت عينى بعينك مسنى
بخير وجلّى غمرة عن فؤاديا
تعيرنى الأخلاف ليلى وأفضلت
على وصل ليلى قوة من حبالها

وسماحة هذه الأبيات وسرعة بناء أجزائها وقوافيها وتتابع معانيها وتراقص موسيقاها وسلامة ألفاظها، لا يتقنها صانع

---

(١) المصدر السابق / ٢٥ .
(٢) المصدر نفسه /٢٥ .
(٣) الوساطة / ٢٩ ـ ٣٠ .

متقعر للشعر كا يريد قدامة، ومع ذلك فإن هذه الأبيات تعلوا كل شعر قاله مسلم ورهطه وأبو تمام ومقلدوه فى غرضه ومعناه.

والصنعة عند ابن طباطبا إحضار للمعنى فى الفكر وتجميع للألفاظ واختيار للقوافى، وبناء للأبيات على غير ترتيب ـ ثم المشاكلة بينها بعد البناء(١). وهو مطلب غريب يطلبه ابن طباطبا، ويسوى فيه بين الشاعر المتمكن وبين من يطلب الشعر ليقول أبياتا، فأغفل ابن طباطبا بذلك القدرة، والموهبة، وحضور البديهة وطلاقة اللسان، والمعرفة التلقائية التى يفضل بها الشاعر كافة المتكلمين وأصحاب القول، لصعوبة ما يحكم وزن وقافية ولغة وإعراب وبعد عن الضرورات، كل هذه القدرات الفذة يطرحها ابن طباطبا رحمه الله جانبا، ثم يعلم الناس كيف تقول الشعر.

ومع ذلك فقد أحسن ابن طباطبا عندما عرض اختياراته مما أحسن فيه الشعراء، ولم يكن شعرا مربوطا بصنعة ولكنه كان شعرا وليد معرفة وقدرة ذاتية . فغلب ذوقه على حكمه .

ولقد اهتم بعض العلماء والنقاد بالمبالغة وهى ظاهرة من ظواهر الشعر العربى منذ ولادته لا ينكرها عالم بالشعر أو متمرس، ولكن نظرة بعض العلماء البلاغيين وبعض النقاد قد تجاوزت الحد، إذ نظروا إلى ما هو بدهى واعتبروه مما جنح إليه الشعراء وصنعوه، وقد يكون الخليل بن أحمد أول من فتح الباب فى هذا المجال واستعمل بعض المصطلحات التى استعملها العرب فى لغتهم ليدلل بها على جعلهم للصنعة فى القول، ومما قال: «وأجروا اسم الفاعل إذا أرادوا أن يبالغو فى الأمر مجراه إذا كان على بناء الفاعل لأنه يريد بذلك ما أراد بالفاعل من إيقاع الفعل...»(٢)، ولا أخال الأمر كذلك، لأن القائل إذا أراد التعبير دلل باللفظ الوافى الذى يدل عليه، وليس المبالغة، فإذا قال قائل: «محمد ضارب أخاه» فهو لا يريد إلا إفهام الضرب وحدوثه ولا يريد المبالغة فى الضرب، وإنما الإخبار والإلصاق، لأن إلصاق الحدث واقع بالفعل أو إحدى صيغه المتعددة، ولذلك فإننا لا نستطيع أن نقول: إن الصفات التى ألحقتها الخنساء بأخيها صخر فى رثائها له بقولها :

وإن صخرا لوالينا وسيدنا
وإن صخرا إذا نشتو لنحار

حمال ألوية، هباط أودية
شهاد أندية، للجيش جرار

إنما أرادت المبالغة فى الفضل، أو تكراره، ولكنى أقول: إنها أرادت الإخبار

(١) عيار الشعر / ٥ .
(٢) الكتاب ١ / ١١٠ .

عن ذلك ولو جاء بأى صيغة من صيغ الفعل لكفى، ولكن بناء القصيدة وبحر الشعر فيها هو الذى أملى عليها اختيار تلك الصيغ، ولأن أبلغ منه فيما أرى قولها :

لقد فقدتك طلقةُ واستراحت

فليت الخيل فارسها يراها

لأن هذا عندى أبلغ من قولها: «للجيش جرار» .. وكثيرا ما أثنت عليه بدون مبالغة فى شعرها، وشعرالخنساء ونحوه، مماثل لكثير من الأشعار التى نظر إليها النقاد وعلماء البلاغة فجعلوها من المبالغة أو جعلوها مما قصر الشاعر فيه، كأبيات حسان(١)، ولا أجد جوابا لهؤلاء إلا أن أقول: إن الوزن وطبيعة الشعر هى التى تملى اختيار الألفاظ وصيغها فيميل الشاعر طبعا لا تعقيدا .. ولذلك كان قولهم وحكمهم على المهلهل فى بيته :

ولولا الريح أسمع من بحجر

صليل البيض تقرع بالذكور(٢)

حكما جائرا... لأن المبالغة المعنوية فى نظرهم لاحقة بالمبالغة اللفظية فى الصيغ، ومهلهل لم يكن مبالغا فيما أرى.

ولقد كان ابن جنى تابعا فى بعض آرائه فى المبالغة لمن سبقوه ولم يأت بجديد فقد اقتفى أثر الخليل ومن جاء بعده إلا أن قوله من أن: «الأفعال تفيد أجناسها والجنس غاية المجموع»(٣) قول مطابق للواقع بداهة ولا أدرى لماذا دخل بين اختلاف الصيغ بأن لها مدلولا واحدا(٤)، بينما اتبع فى رأيه بعض المتقدمين فى ارتباط المبالغات بالصيغ. فهو يرى أن تكثير اللفظ من أجل تكثير المعنى إنما هو عدول عن معتاد الحال وضرب لذلك مثلا « بفعل فى معنى فعيل»(٥)، ففعال عنده أبلغ، فبين أن طوال أبلغ من طويل. ولست أرى الأمر كذلك لأنه إذا أريد الوصف العام فى الحالتين فالمدلول واحد، فلا فرق بين (رجل طوال ــ ورجل طويل) لأن الذى يدركه بالمعنى هو تحقق الطول، أما إذا كان عن تفريد الصفات فقد تكون (طوالا) أشمل مدلولا، لا فى المبالغة ولكن فى تفريد الصفات حالا واقعا فيعلم منه عندى أن ما فيه من الأجزاء فهو طويل أما الصيغة الأخرى (طويل) فتعطى مدلولا

---

(١) أعنى أبياته فى عكاظ وهى قوله :

لنا الجفنات الغر يلمعن بالضحى　　وأسيافنا يقطرن من نجدة دوما

ولدنا بنى العنقاء وإننى محرق　　فاكرم بنا خالا وأكرم بنا ابنما

عندما آخره النابغة عن شعراء عكاظ قائلا له : لقد أقللت جفانك وأسيافك وفخرت بمن ولدت ولم تفخر بمن ولدوك.

(٢) الحيوان ٦ / ٤١٨ ، نقد الشعر / ٩٤ .

(٣) الخصائص ٢ / ٤٨٨ .

(٤) المصدر السابق ٢ / ٤٨٨ .

(٥) انظر ما يدل على ذلك فى الخصائص ٣ / ٢٦٧ .

للهيئة مجتمعة فتكون صفة شمول لا تفريد. وليس ذلك فى الأولى من المبالغة، ولا فى الثانية من القصور .

ولن نستطرد كثيرا فيما يتعلق بالمبالغة وآراء العلماء الكبار المتباينة فيها، لأن هذا فى حاجة إلى دراسة مستقلة بذاتها .

وإذا كان «العرب منذ جاهليتهم الأولى يتمتعون بحظ كبير من الحرية فى القول وفى العمل، ولم يكن يعترض هذه الحرية رغبة فى خير ذى خير أو رهبة ذى بطش وذى سلطان»(١) كما يقول الدكتور بدوى طبانه، فإن هذا القول (وهو حق) يعنى أن استقلالية الرأى عندهم كانت ذات تأثير اجتماعى مسموع فى الأحكام المطلقة، ولذلك كانت النظرات النقدية ذات قوام لا يجهله أحد وكانت التبعية للعلماء وأصحاب الرأى تبعية تحاط برباط اجتماعى مقدس لذوى المكانة الذين تعتبر آراؤهم استقلالية، وذلك موروث توارثته الأمم منذ عصر الإغريق، إذ كانت الأحكام النقدية الصادرة على الأعمال الأدبية مسموعة نافذة حتى وإن خضعت لبعض المفاهيم التى لا توافق الواقعية فى بعض مناحيها. تماما كما ورث ابن جنى تعريف اللغة عن اليونان فنسبناه إليه.

والنقاد الذين تمادوا بعد فى ذكر التأثر والتأثير وجعلوا لزهير مدرسة وللحطيئة أتباعا إنما فعلوا ذلك بدافع التأصيل لنظريات لم تكن واردة فى ذهن أولئك الشعراء، فلا يعنى ثناء الحطيئة على زهير أنه تخذه أستاذا له (٢)، إذ إن الأستاذية فى المفهوم المستمر المتجدد لا تحقق هنا كما قعد له العلماء وأصلوا فى آرائهم .

إن للعوامل النفسية التى يعيشها الشاعر، وكذلك الأوضاع الاجتماعية أثر فى الشعر لم يحفل به النقاد المتقدمون كثيرا، بل قاسوا بأفهامهم ذلك قياسا ذاتيا بعيدا عن الشاعر، وأوردوا كثيرا من الآراء التى هى فى حاجة إلى إعادة نظر وتمحيص خاصة تلك التى تجاوزوا فيها الواقع فى أحكامهم.

وإذا كانت الأساليب المعرفية فى زمن النقاد القدامى قد أثرت على كثير من الأحكام النقدية، والتى سنعرض أمثلة منها عما قليل، فإن هذه الظاهرة قد استمرت على مر العصور، فظهر النقد الذى لا يعدو ردود أفعال بين علماء اللغة والشعراء فى الزمن القديم، والذى لا يعدو كذلك ردود أفعال وتبادل مواقف بين الشعراء كما كان عند نصيب وعمر وكثير والأحوص فى مجالسهم(٣).

إن الحكم العادل بين الشعراء فى

(١) دراسات فى نقد الأدب العربى
(٢) السابق .
(٣) دراسات فى نقد الأدب العربى / ١١٠ .

الموازنة والمقارنة والتفضيل قد وضع أساسه من قبل على بن أبى طالب رضى الله عنه الذى قال: «كل شعرائكم محسن ولو جمعهم زمان واحد وغاية واحدة ومذهب واحد فى القول لعلمنا أيهم أسبق إلى ذلك، وكلهم قد أصاب الذى أراد وأحسن»(١). وهو الرأى الذى ثبت أصوله عند حازم القرطاجنى فيما بعد(٢).

ولقد أفاض النقاد القدامى فى قضية اللفظ والمعنى منذ بشر بن المعتمر ثم قضية القديم والجديد، ثم قضايا أخرى أساسية، مثل قضية الشعر والأخلاق والشعر والدين وغيرها مما لا يدخل ضمن هذه القراءة إلا دخولا جزئيا عند عرض الأمثلة ومناقشتها، لأن هذه القضايا فى حاجة إلى دراسات وافية طويلة مستقلة من منظور جديد على الرغم من وجود كثير من الدراسات التى عالجت هذه القضايا معالجة تقليدية.

إن التطور المرحلى للعقلية العربية قد بدا واضحا فى تلك المؤلفات المتتالية منذ الأصمعى وابن سلام إلى نهاية عصر عبد القاهر وحازم القرطاجنى ثم ما تلا ذلك من دراسات إلى يومنا هذا ... إلا أن بعض الجوانب الهامة ظلت متوارثة فى حاجة إلى قراءة جديدة يخرج منها الناقد إلى عمل علمى، الهدف منه إكمال البناء الفكرى حول تلك القضايا.

وقد تنمو بعض الدراسات العلمية فتغير مما نقوله اليوم. لأن التحول عن كثير من الآراء والمفاهيم السابقة قد أدى إلى ظهور مدارس نقدية عربية ذات مصطلحات عصرية، سواء أكان هذا التحول والظهور موافقا للواقع والصواب أم خارجا عليه، إلا أنه فى حد ذاته تلاقح فكرى أنجب فصائل جديدة قد تساير الزمن وتداخله، وقد لا يكون فتموت مبكرة .

وبعد :

فسنلقى نظرة على بعض آراء النقاد القدامى لنبين وجهة النظر فيما قالوه.. ولتلقى هذه القراءة الضوء على بعض تلك الجوانب خدمة للنقد وإنصافا للأدباء والشعراء الأفذاذ المحسنين، لأننا إذا تتبعنا آراء النقاد فى قراآتنا هذه فسنجد لهم آراء لا توافق الواقع ولا تنصف الشاعر، آراءً اعتمدت على الذوق السائد وارتبطت بمسايرة العادة والعرف وتجافت عن الفنية الخالصة فى بعض الأحكام وإليكم الأمثلة:

عادب النقاد القدامى على مهلهل قوله:

ولولا الريح أسمع أهل حجر
صليل البيض تقرع بالذكور

وأفاضوا فيه وأكثروا ـ وجعلوه بذلك من أكذب الشعراء ـ وتتبعوه أكثر مما تتبعوا غيره(٣) فى معناه.

(١) المصدر السابق / ٩٩ .　　(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ٢٧٦ (ط . تونس ١٩٦٦م) .
(٣) الموشح / ١٠٥ ، ١٣٣ ، طبقات فحول الشعراء الشعر والشعراء ١ / ٢٩٧، الاتجاه النقدى عند ابن طباطبا ١٥٤ .

وأقول: لقد تناوبته المكاره، مقتل أخيه، وتحول حاله من اليسر إلى العسر، والفتك به خيانة، ثم ذم شعره من زمانه إلى زماننا هذا. إنه شاعر مسكين فهو فاتق الشعر ومطول القصائد، إلا أن النكران نهاية كل أديب رائد .

لم يكن المهلهل كاذبا كما قال النقاد، بل لقد كان صادقا فى القول، بديعا فى التصوير، إنه يصف هول الحرب وقوتها واتساع دائرتها، فكل من قرأ بيته وأنصف، علم قوة المعركة واستمرار قرع السيوف بلا انقطاع، والشاعر إنما يعبر عن لواعج نفسه ويحارب قومه بالإعلام كما يحاربهم بالسيف، وهذا ديدن الأمم فى الحروب إلى يومنا.. ألم تدمر الحروب إعلاميا طائرات الأعداء فى مرابضها... ألم تهلك الحروب فيالق وأجناد الأعداء. لتقلع تلك الطائرات بعد التحطيم ولتبعث تلك الفيالق بعد الممات. فتعيد الكرة على من حطمها وأهلكها فتقلب الموازين.

إن الحرب النفسية هى من استراتيجيات التكتيك العسكرى، ومن مقومات النصر، ليس هذا فى زماننا ولكن منذ زمن العرب الأقدمين، وهذا البيت صورة من صور الحرب النفسية تلك، إنه تعبير عن شدة المعركة وإرهاب العدو.

ثم أن المهلهل بدأ البيت بـ (لولا الريح) ولو خففت الوطأة، ونظرة المهلهل هنا نظرة علمية صادقة. فالريح تنقل الصوت فى الفضاء، والأرض تنقل الصوت إذا سكنت الريح، فأى الصوتين أراد المهلهل: صوت الأرض أم صوت الفضاء؟

الذى أراه أنه صوت الأرض .. لأن العرب فى عالية نجد إذا شامت وميض البرق فى تهامة أو جنوب السراة وميضا لا يرى إلا كلفة وأرادت أن تعرف أهو برق صادق أم برق خلب، وضعت آذانها فى سكون الليل على أديم الأرض، فإن كان البرق صادقا سمعت رجع الرعد فى الأرض خفيفا مهموسا وقد تبعد المسافة أكثر مما بين (الذنائب وحجر اليمامة)، أو ما بين (الذنائب ـ وحجر الحجاز)، ولذلك فإن مهلهلا كان يتحدث عن واقعة لها فى العرف وفى العادة ما يؤيدها .. ولذلك لم يبالغ فى الكذب، وقوله محتمل لأنه مألوف معروف وقد اشترط سكون الريح.

وقد حدثنى من أثق فى قوله أنهم كانوا يصعدون على (خشم النير)(١) فى نجد فيرون وميض البرق على نجران أو دونها ضعيفا، فلا يجزمون إن كان صادقا، فإذا كانت الريح ساكنة وضعوا آذانهم على أديم الأرض، فإذا سمعوا صدى الرعد ضعيفا أرسلوا العسس لتحديد المكان وعمق الثرى، وقد آتاهم الله حدة فى البصر والسمع فلا

(١) النير . جبل مستطيل فى عالية نجده، تحجز ما بين ظهر ركبة وظهر الجمش من صعد على خشمه رأى حدود الحجاز مما يلى الجنوب وجنوب السراة .

تكذبهم أبدا وهذا فى عهد قريب.. أفيلام مهلهل بعد ذلك فى زمن كان السكون فيه أقوى والبصيرة أحذق والحس فيه أرهف والسمع فيه أدق وأعمق؟ ..

وقد أنكروا على امرىء القيس قوله :

ألا إلا تكن إبلا فمعزى
كأن قرون جلتها العصى
فتملأ بيتنا أقطا وسمنا
وحسبك من غنى شبع ورى(١)

لأنه ابن ملك ولأنه قال من قبل ذلك:

فلو أن ما أسعى لأدنى معيشة
كفانى ولم أطلب قليلا من المال
ولكنما أسعى لمجد مؤثل
وقد يدرك المجد المؤثل أمثالى(٢)

وقد عابه على ذلك أبو عمرو بن العلاء، ورؤبة وأحمد بن عبد الله بن عمار، وقالوا: «قد وقفنا على ما أتاه الشعراء من الزلل والخطأ فى قصيد أشعارهم وأراجيزها قديمها وحديثها وحالتهم فى نسج بعضها وما أتوا به من الكلام المذموم فأولهم امرؤ القيس مع جلالة شأنه وعظيم خطره وبعد همته، يقول مفتخرا بملكه واصفا: «فلو أن ما أسعى ..» ثم يقول بعد هذا القول المرضى فى المعنى البهى قول أعرابى متلفع فى شكلته لا تجاوز همته ما حوته خيمته ....: «إذا ما لم تكن إبلا فمعزى....»(٣) .

وأقول : إن هذه نظرة قاصرة من النقاد أهملوا فيها جانبا مهما مؤثرا فى الشعر وهو الجانب النفسى، ولذلك فلقد أجحفوا فى حكمهم هذا على امرئ القيس لأمرين:

١ ـ الأمر الأول أنهم لم يذكروا جودة المعنى في بيتى الكفاف وهذا من أجود ما قالته العرب قاطبة فى الكفاف والقناعة(٤) وهما محمدتان ترفعان المرء عن التبذل والدنية وإراقة ماء الوجه.

٢ ـ الأمر الثانى أنهم غفلوا عن حال امرىء القيس والقواسم المشتركة العظمى فى حياته فإذا كان امرىء القيس هو ابن ملك، كان يرى ملك أبيه قائماً صارما ويرى فى طموحه وشبابه أن الملك آيل إليه لا محالة، فقد كان ذلك عندما كان في كنف أبيه يصول ويجول، ويقول ويتبع حتى قال البيتين السابقين فى العزة والملك. إلا أننا لا نغفل أن امرء القيس قد تبدلت حاله وساء

(١) ديوان امرىء القيس / ١٣٦ .
(٢) ديوان امرىء القيس / ٣٩ ، ونقد الشعر / ١٥ .
(٣) ديوان امرىء القيس / ٣٩ ، ونقد الشعر / ١٥ .
(٤) الموشح ٢٦ ـ ٢٧ .

وضعه بعد أن طرده أبوه ونفر منه (١) قومه لغزله وفحشه وتعهره فى شعره ومطاردته العذارى فى شعاب نجد وأطراف الحجاز حتى اعترف بذلك يوم مقتل أبيه فقال: (ضيعنى صغيرا وحملنى دمه كبيرا اليوم خمر وغدا أمر)، فقد عاش مطرودا تكتنفه حياة الفقر والعوز، وكان يعيش على فتات ما تعطيه القبائل رجاءا أو شفقة. وحتى تجمع حوله الصعاليك كما هو معروف(٢)، فلم يعد يهمه من الحيلة إلا أن يعيش عيش الكفاف، ثم إنه بعد مقتل أبيه وضياع ملكه يئس من حياة الترف والنعيم ورضى بعيش الكفاف حتى قال :(٣).

أبعد الحارث الملك بن عمرو

وبعد الملك حجر ذى القباب

أرجي من صروف العيش لينا

ولم يغفل عن الصم الهضاب

وما دام الأمر كذلك فلا عيب أن يقول امرؤ القيس بيتى الكفاف السابقين، وهما دليلان على عزته وسمو نفسه .

ولو أن النقاد اهتموا بهذه القواسم والفوارق فى حياته وأثرها فى شعره لما خطأوه ولاموه، بل لقد كان حقه عليهم الإشادة بهذا المعنى البارع الجيد الذى ورد فى بيتى الكفاف .

ولقد نظر النقاد إلى المظاهر المادية في بعض الشعر وفصلوا آراءهم عما هو معلوم من حال الموصوف فانتقدوا بيت امرىء القيس:(٤)

فللسوط الهوب وللساق درة

وللزجر منه وقع أخرج مهذب

وفضلوا عليه قول علقمة العبدى: (٥).

فأدركهن ثانيا من عنانه

يمر كمر الرائح المتحلب

واتبعوا فى ذلك حكم أم جندب إن صحت الرواية: «علقمة أشعر منك .. لأنك جهدت فرسك بسوطك فى زجرك ومريته فأتبعته بساقك.... وعلقمة أدرك فرسه ثانيا من عنانه لم يضربه ولم يُتعبه»(٦) واعتبره ابن طباطبا غير جواد(٧).

ولقد غفل بعض النقاد عن أن صفات

(١) وإلى ذلك أشار قدامة بن جعفر (نقد الشعر ٦٧ ـ ٦٨) وبين ما فى المعنى من جودة وتوافق مع البيت الأول من بيت العزة .

(٢) طبقات فحول الشعراء ٥٤ .

(٣) ديوانه / ٩٩ .

(٤) ديوانه / ٥١ والموشح / ٢٩ (الأخرج : ذكر النعام . المهذب : المسرع) .

(٥) الموشح / ٢٩ والبيت فى ديوانه / ٧ . فأدركهن ثانيا من عنانه * يمر كغيث رائح متحلب .

(٦) انظر خبرالحكومة فى ديوان امرئ القيس / ٥ ، ثم انظر الموشح / ٢٩ .

(٧) عيار الشعر / ٩٦ .

الجياد الحسنة انقيادها لفارسها، فسيرها وسرعتها وتحركها مرتبط بزجر فارسها وهمته، وإبطاؤها مرتبط بردعه وحبسه، فإذا انطلق الفرس تلقاء قدرته فذلك عيب فى الأصيل، لأنه بذلك قد يورد فارسه المهالك فى المعارك، والخيل الأصيلة عند العرب تزجر وتؤمر يقول امرؤ القيس :

ولم أسبأ الزقَّ الروى ولم أقل

خليلى كرى كرة بعد إجفال(١)

والجواد الأصيل يرتدع ويبطىء، يقول زهير:

فضل الجواد على الخيل البطاء فلا

يعطى بذلك ممنونا ولا نزقا

وهو التوسط والانضباط . والجواد الأصيل يزورُّ إذا احتدم الوطيس ويصد ويتوقى :

فازور من وقع القنا بلبانه

وشكا إلى بعبرة وتحمحم(٢)

ولا يكون فى الجياد الأصيلة اندفاع كاندفاع فرس علقمة لا فى السبق ولا فى المعركة، ولو كانت كذلك لأوردت فوارسها المهالك، ولأدخلتهم إلى صفوف الأعداء فى المعارك، ولو كانت الجودة فى الاندفاع لما جعلت العرب السبق بين الخيل مرهونا بفرسانها ولأطلقتها هكذا فالأسرع والأخف هو السابق، ولكن الفروسية هى تحقيق الفوز بإنفاذ الأوامر من الفارس، ولا يكون ذلك إلا مما ذكره امرؤ القيس لذلك أدرك امرؤ القيس خطأ الحكم فقال: « ما هو بأشعر منى، ولكنك له عاشقة»(٣)، والعرب تمدح الركل وتعده من صفات الفرس والفارس قال أوس بن حجر:(٤)

وما رقد الولدان حتى رأيته

على البكر يمريه بساق وحافر

وفى شعر طفيل الغنوى كثير من ذلك.

وعلى الرغم من ذلك فإن فى بيت علقمة صورة فنية رائعة لم يحفل بها النقاد بالمقارنة ولو فعلوا لظهر فضل البيت، وهو وصفه لفرسه بالرائح المتحلب، والرائح هو السحاب تدفعه الريح عشية، والمتحلب هو المطر مطرا متواليا لا متواصلا، فالمتواصل هو المدرار، أما المتحلب فهو المتوالى على فترات متقاطعة ، وقد خص السحاب بالمتحلب لأنه يكون خفيفا، فالسحاب فى الأصل ثقيل حتى يمطر، قال الله تعالى:

(١) ديوانه / ٣٥ .
(٢) ديوان عنترة بن شداد ـ والمعلقات ـ وانظر ذلك فى نقد الشعر.
(٣) الموشح / ٢٩ .
(٤) ديوان أوس بن حجر.

هو الذى يريكم البرق خوفا وطمعا وينشىء السحاب الثقال)(١)، والثقال من السحاب سيره بطىء ودفع الريح له هين فإذا أمطر خف وأسرع ودفعته الريح هونا ولذلك حكمتان:

الأولى : أنه لو كان السحاب مع نزول المطر بقى ثقيلا بطيئ الانتقال لأغرق الأرض التى يمطرها قبل أن ينتقل عنها.

الثانية : أن الخفة تسهل دفعه فيشمل أرضا أوسع، فنحن نرى السحاب ينشأ على قمم السراة فى هذه الديار(٢) مثلا فإذا أمطر ساقته الريح فانتشرت على السهول والوهاد والأودية والجبال والنواحي، وتلك حكمة عظيمة ثابتة فى قوله تعالى: (وهو الذى يرسل الرياح بشرا بين يدى رحمته حتى إذا أقلت سحابا ثقالا سقناه إلى بلد ميت فأنزلنا به الماء فأخرجنا به من كل الثمرات كذلك نخرج الموتى لعلكم تذكرون)(٣) . فالشمولية أوسع والانتشار أكبر.

وعندما يصف علقمة فرسه المتحلب على وجه الخصوص فإنه يعبر عن الخفة فى الانتقال، فشبه سير الجواد بسير السحاب الخفيف تدفعه الريح.

وهناك صورة جميلة أخرى مرتبطة بهذه الصورة، هو أنه عندما شبه جواده بالسحاب الخفيف الرائح، فقد شبه الجياد الأخرى بالثوابت التى يمر عليها السحاب ولاتتحرك، فشبهها بالجبال والأشجار والوهاد والشعاب ونحوها التى يمر بها السحاب وهى ثابتة لا تتحرك تشبيها ضمنيا بليغا، وهذه صورة فنية بطرفيها لم يذكر فضلها النقاد لعلقمة فى المفاضلة، بل نظروا إلى المظهر المادى الحركى للجوادين لا غير ..

واعترض النقاد على النسج فى بيتى امرىء القيس:(٤).

كأنى لم أركب جوادا للذة

ولم أتبطن كاعبا ذات خلخال

ولم أسبأ الزق الروى ولم أقل

لخيلى كرى كرة بعد إجفال

يقول ابن طباطبا: « وينبغى للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه أو بين تمامه فصلا من حشو ليس من جنس ما هو فيه، فينسى السامع المعنى الذى يسوق القول إليه، كما أنه يحترز من ذلك فى كل بيت

(١) سورة الرعد آية ١٢ .
(٢) الطائف وما حوله .
(٣) الأعراف آية ٥٧ .
(٤) ديوان امرىء القيس / ٣٥ .

فلا يباعد كلمة عن أختها ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها ويتفقد كل مصراع هل يشاكل ما قبله فربما اتفق للشاعر بيتان يضع مصراع كل واحد منهما فى موضع الآخر فلا ينتبه على ذلك إلا من دق نظره ولطف فهمه »(١).

ثم ذكر البيتين دليلا على ذلك وقال: «وهما بيتان حسنان ولو وضع مصراع كل واحد منهما فى موضع الآخر كان أشكل وأدخل فى استواء النسج فكان يروى هكذا:

كأنى لم أركب جوادا ولم أقل

لخيلى كرى كرة بعد إجفال

ولم أسبأ الزق الروى للذة

ولم أتبطن كاعبا ذات خلخال

وأقول : والحقيقة أن امرأ القيس قد أحسن وأجاد فى هذين البيتين معنى وترتيبا كما قال ورتب(٢)، فامرؤ القيس كان يؤرخ لحياته وهذه الأبيات من قصيدة قالها وهو فى طريقه إلى الشام لاجئا من بنى أسد بعد أن قتلوا أباه وبعد أن حاربهم هو فهزموه، فرحل يستجدى السموأل بن عادياء ثم ملك الروم وقومه، يدل على هذا أنه تذكر محبوبته فى قصيدته هذه وهو فى الشام فقال:

تنورتها من أذرعات أهلها

بيثرب أقصى دارها نظر عالى

وأذرعات هى جبال فى الشام وهى ليست (كما يبدو من القصيدة) بأذرعات عالية نجد التى تسمى اليوم (ذريعات)، ولذلك فإن امرأ القيس كان فى هذين البيتين يؤرخ لحياته على النحو التالى:

١ ـ حياته فى كنف والده الملك إذا كان يركب جواده للصيد ومطاردة العذارى واللهو واللذة .

٢ ـ حياته فى مطاردة الفتيات والاستمتاع بهن فى نجد وأطراف الحجاز مما يليه (الدخول وحومل) وقصة دارة جلجل معروفة مشهورة (ولذلك نبذه قومه وطرده أبوه).

٣ ـ شربه الخمر بعد أن طرده أبوه، ويوم أن تلقى مقتل أبيه فقال: (اليوم خمر وغدا أمر) .

٤ ـ قتاله لبنى أسد وهو الحرب الوحيد الذى يشير إليه بقوله لخيله : (كرى كرة بعد إجفال) .

فنسيج البيتين وترتيبهما إنما كان موافقا لترتيب أحداث حياته بدءا من العزة واللهو وانتهاء بالحرب، فقد كان يؤرخ فيهما لحياته بأمانة وصدق وهذا مالم يدركه أو يتنبه له ابن طباطبا وغيره من النقاد.

---

(١) عيار الشعر / ١٢٤ وانظر البيتين كذلك فى الوساطة ١٩٥ .

(٢) انظر فى ذلك أيضا: الاتجاه النقدى عند ابن طباطبا ١١٧ / ١١٨ المؤلف.

وعاب عبد الله بن المعتز على امرىء القيس قوله: (١).

أغرك منى أن حبك قاتلى

وأنك مهما تأمرى القلب يفعل

وقال : «إذا لم يغرها هذا فأى شيء يغرها؟»

وأقول: إن امرأ القيس كان يقرر ويعترف ويخبر ويبين أن حبها قاتله وإنها مهما تأمره يفعل، ولم يكن امرؤ القيس مستفسرا ولا مستفهما ولا سائلا أبدا، لأنه لو كان كذلك لرمى نفسه أو رمى محبوبته بالغباء..... وقد أشار ابن قتيبة أنه لا يرى عيبا فى هذا البيت ولم يعلل(٢). وتعليله عندى ما ذكرت.

وعابوا عليه قوله : (٣).

لها ذنب مثل ذيل العروس

تسد به فرجها من دبر

وقالوا : «ذيل العروس مجرور ولا يجب أن يكون ذنب الفرس طويلا مجرورا ولا قصيرا»(٤).

وامرؤ القيس لم يقل إنه طويل، فتشبيهه الذنب بذيل العروس إنما هو تشبيه بالهيئة وليس الطول، لأنه حدد الطول بقوله (تسد به فرجها من دبر)، فهو طول محدود يسد الفرج ولا يتجاوز بعيداً، ولذلك قال فى قصيدة أخرى:(٥)

ضليع إذا استدبرته سد فرجه

بضاف فويق الأرض ليس بأعزل

وثقافة الشاعر كما نعلم لا تتباين ولا تتعارض. ولم أجد منصفا لامرئ القيس فى بيته هذا إلا الآمدين .

وعابوا عليه قوله (٦)

إذا ما الثريا فى السماء تعرضت

تعرض أثناء الوشاح المفصل

وقالوا: الثريا ليست تتعرض فى السماء(٧)، وقال بعضهم ممن يعذره: أراد الجوزاء لأنها تتلوها.

وأقول : هذا الوصف هو للثريا وليس للجوزاء، فالثريا هى التى تشبه الوشاح المفصل فى هيئته واتساعه، والجوزاء متناثرة على الرغم من تجاوزها، ولو كان الوشاح على هيئة الجوزاء فى ترتيبه

(١) الموشح / ٣٨ .
(٢) الشعر والشعراء / ٨٤ .
(٣) ديوانه / ١٦٣ .
(٤) الموشح / ٣٨ .
(٥) ديوانه / ٢٣ .
(٦) الموشح / ٤١ ، وديوانه / ١٤ ، والوساطة / ١٣ .
(٧) الوساطة / ١٣ .

وانتشاره لكسا عشراً من الحسناوات ولكن امرأ القيس أراد الثريا ولم يخطئ، لأنه لا يصف بقوله (تعرضت) مكانها فى السماء، وإنما يقول: (إذا تعرضت لناظرها وهى فى السماء فى موقعها التى هى فيها) ونحن نعلم أن تعرض فى اللغة تعطى مدلولا: لاعترض، وقابل، ونحوها ولذلك لم يخطئ أمرؤ القيس فيما أفهمه من هذا المعنى ... لأن الاعتراض للناظر لا يكون على صفة واحدة للمعترض وزاوية معروفة للناظر، ولكن إذا شوهد ورؤى ووقع عليه النظر قال الله تعالى،: (وعرضنا جهنم يومئذ للكافرين عرضا)(١) أى أنها تعترض طريقهم فيرونها ثم يقعون فيها فتكون من كل جهة يسلكونها وليس من جهة واحدة فقط... فالاعتراض هنا حالة وليست جهة .. وكذلك هو فى بيت امرئ القيس السابق. لهذا فإن قيمة هذا البيت تبرز عند البعض وتظهر: فقد احتكم الوليد بن عبد الملك وأخوه مسلمة إلى الشعبى وكان الوليد يميل إلى تفضيل النابغة على امرئ القيس فى وصف الليل، ومسلمة يميل إلى تفضيل امرئ القيس، فلما أنشد مسلمة قول امرئ القيس وانتهى إلى قوله :

كأن الثريا علقت فى مصامها

بأمراس كتان إلى صم جندل

ضرب الوليد برجله طربا، فقال الشعبى: بانت القضية(٢).

وشاعر يصف الثريا بهذا الوصف الرائع المغرب، لا يمكن أن يخطئ فى وصفها فى موضع آخر، وإنما الخطأ كان من سوء فهم النقاد.

وقارن النقاد بين بيت امرئ القيس:(٣).

إلا أيها الليل الطويل إلا انجلى

بصبح وما الإصباح منك بأمثل

وقول الطرماح بن حكيم الطائى:(٤)

الا أيها الليل الطويل إلا أصبح

بيم وما الإصباح منك بأروح

بلى : إن للعينين فى الصبح راحة

بطرحهما طرفيهما كل مطرح

وفضلوا عليه الطرماح، وقالوا: «فأتى بلفظ امرئ القيس ومعناه فأحسن فى قوله وأجمل وأتى بحق لا يدفع وبين الفرق بين ليله ونهاره» .

وأقول : إن امرأ القيس فى معناه أقوى وأفضل لأنه وصف الشكوى وساوى بين الليل والنهار فى معاناته. أما الطرماح فقد وصف النهار بما يعرفه القاصى والدانى والصغير والكبير والفصيحُ والعَيِيُّ فلم يزد شيئا، وفضل شكواه وأضعف من معاناته،

(١) سورة الكهف / آية ١٠٠ .
(٢) الموشح ٣٣ .
(٣) ديوان امرئ القيس / ١٨ .
(٤) اللسان، معجم البلدان (يم)

فليس عندى بأفضل من امرئ القيس فى هذا المعنى .

وأقول أيضا : ولقد يكون للعينين فى الليل راحةٌ بعد العناء تفارق فيه رؤية أشعة الشمس الحارقة على رمال الصحراء المترادفة، فترى فى الليل السماء والنجوم وجمالها والبدر وضوءه وترتاح أحداقها فى برودة الليل فينطلق نظرها لا حدود له ليرى زينة السماء وجمال الكون. ألم يقل الله تعالى: (ولقد زينا السماء الدنيا بمصابيح)(١) ويقول: (إنا زينا السماء الدنيا بزينة الكواكب...)(٢) ويقول: (ولقد جعلنا فى السماء بروجا وزيناها للناظرين)(٣)، فاخرجوا إلى الصحراء بعيدا عن المدن وأضوائها وانظروا إلى السماء وزينتها، فوالله إنها فى ساعة الراحة والاسترخاء والهدوء النفسى أجمل مما يرى فى النهار قاطبة .

ثم عابوا عليه قوله :

من القاصرات الطرف لو دب محول

من النمل فوق الاتب منها لأثرا(٤)

وجعلوا من الأبيات التى أغرق قائلوها فى معانيها.. ولا أراه كذلك، لأن امرأ القيس وصف غاية النعومة والترف وهو صادق فيما وصف، بل لقد اكتشف أمرؤ القيس داء الحساسية قبل عشرات القرون، إن أصغر النمل إذا دب اليوم على يد الرجل المترف أثر فيه فاحمر جلده، فكيف إذا دب على الغيد الحسان المنعمات، ـ أو ليس أمرؤ القيس بهذا البيت مكتشفا وحقه على الطب والأطباء والنقاد والأدباء الإشادة ببيته هذا والثناء على اكتشافه وسبقه ومنحه براءة هذه الاكتشاف.

ولمزوا على النابغة قوله : (٥).

وأبدت سوارا عن وشوم كأنها

بقية ألواح عليهن مُذهب

لأنه جاء بعد بقوله :

أرسما جديدا من سعاد تجنب

عفت روضةُ الأجداد منها فيثقب

وقالوا عنه «ليس هذا من أدل الكلام فى شىء.......»(٦)

وأقول: والصورة فى بيت النابغة هذا صورة فنية جميلة رائعة، فالوشم على يدها كالخط فى بقية لوح قديم، والسور فى يدها كخط مذهب على تلك الألواح القديمة، لوحة

(١) الملك آية ٦٧ .
(٢) الصافات آية ٦ .
(٣) الحجر آية ١٦ .
(٤) وانظر تعليقنا عليه فى الاتجاه النقدى عند ابن طباطبا ١٠٢ ، ١٥٦ .
(٥) ديوان النابغة / ٢٠ .
(٦) الموشح / ٤٩ .

ترسم لك جمالا، ومقابلة بديعة في الصورة.

وعابوا عليه قوله :

مقذوفة بدخيس النحض بازلها
له صريف صريف القعو بالمسد

يقول عنه أبو عمرو بن العلاء: «ما أضر عليه في ناقته ما وصف ... لأن صريف الفحول من النشاط وصريف الإناث من الإعياء والضجر»(١).

وأقول : النابغة لا عيب عنده ذلك أن الشاعر أراد أن يجعل ناقته على أكمل هيئة توصف بها الإبل، فألحقها بوصف الفحل النشيط القوى، وخلع صفته عليها فجمعت بين صفات الإناث التامة وصفات الذكور التامة، فلا فضل لشيء من الإبل عليها.

فإن قيل: إن الرغاء في الإناث عيب، قلت: لم يصفها بالرغاء، ولكنه وصفها بالصريف والصريف يوصف به الفحل ولا توصف، به الناقة، ولو وصفها بالرغاء في هذا البيت لعابها... ولكنه وصفها بما يوصف به الفحل القوى وهو الصريف: لفظا ومعنى، فإن قال قائل: كلاهما صوت، والصوت في الأنثى معيب، قلت: إن لكل لفظ عند العرب مدلوله المحدد، وكلام العرب في هذا أنفذ من التأويل... لأن الصريف في الإبل هو الصياح، والرغاء هو الشكوى في النوق والنعام، وكل من الصريف والرغاء معروف مميز من أصوات الإبل.. والشاعر في هذا البيت ذكر ما يجعلها نشيطة وألحقها بصفات الفحل بسمنها مع صلابة لحمها. فألحقها بصفة الفحول لبيان قوتها وتميزها عن غيرها، ولا عيب عليه عندى .

وانتقدوا قوله في وصف المتجردة :(٢)

سقط النصيف ولم ترد إسقاطه
فتناولته واتقتنا باليد
بمخضب رخص كأن بنانه
عنم يكاد من اللطافة يعقد

ووصفوا معناه بالتفكك .

وأقول : إن النابغة قد وصف وأجاد وقال وعدل، وتتبع وأنصف والبيت الأول يشهد بذلك ، إذ برأها من اللوم وجعلها تتقى بيدها ما كانت تتقيه بخمارها. ثم جعل وصفه لليد بعد أن أظهرتها له مضطرة، وليست راغبة لأنها لم تُردْ إسقاط الخمار ورفع اليد. ولقد وصف ما رأى فلم يزد عليه ولم ينقص.

وعاب ابن طباطبا على النابغة قوله(٣).

ماضى الجنان أخى ضد إذا نزلت
حرب بوائل منها كل تنبال

(١) المصدر السابق / ٥١ .
(٢) الشعر والشعراء / ١٢٢ ، طبقات فحول الشعراء / ٥٦ .
(٣) عيار الشعر / ١٠٠ .

وجعله : «من الأبيات التى قصر فيها أصحابها عن الغايات التى جروا إليها ولم يسددوا الخلل الواقع فيها معنى ولا لفظا»(١).

وقال معقبا : «التنبال: القصير من الرجال، فإن كان، فكيف صار القصير أولى بطلب الموئل من الطويل .. وإن جعل التنبال الجبان. فهو أعيب، لأن الجبان خائف أصلا اشتدت به الحرب أم سكنت»(٢).

وأقول : إنما أراد النابغة هنا وصف الحرب بالشدة والقوة ليظهر فضل ممدوحه، والتنبال هنا وصف بالمعنى وليس وصفا بالصفة فهو المتردد وإن كان شجاعا، والخائف إن كان طويلا لأنه من قصر الهمة ولأن الشاعر أراد إظهار فضل الممدوح على غيره من أقرانه وغير أقرانه وعلى الناس عامة، فليس التنبال هنا بالقصير وصفا أو الجبان طبعا فحسب ... وإنما هو قصير العزم والهمة فى هذا المقام.

وعاب ابن طباطبا على النابغة قوله :

وأنك كالليل الذى هو مدركى

وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

خطاطيف حجن فى حبال متينة

تمد بها أيد إليك نوازع

وجعله من الأبيات التى أغرق قائلوها فى معانيها(٣).

وأقول: إنه لا إغراق فى المعنى. فالنابغة كان يصف حالة كما كانت.

وابن طباطبا: «لم يلتفت إلى تأثير الحالة النفسية على الشاعر وهى التى دفعته إلى هذا (الذى يسميه الناقد) الإغراق، وهو من واقع ما حل بالشاعر من الخوف والهروب الذى لا يجديه، فهو يعلم امتداد سلطان النعمان عليه وكثرة أنصار الملك والمتقربين لإيوانه، وكلهم على علم بإهداره دم الشاعر وكلهم ساع إلى قتله لإرضاء الملك والحصول على نواله وقربه، وهذا هو الذى صور الملك فى خيال الشاعر بالليل الذى يغطى بسعته كل شىء، ولو التفت ابن طباطبا إلى هذا لهون من الإغراق الذى ذهب إليه فى حكمه على الشاعر»(٤) فالشاعر يصف حالة وواقعة ولا إغراق فى قوله هذا .

ويقول الأصمعى : «لا أحب قول زهير»:

فتنتج لكم غلمان أشأم كلهم

كأحمر عاد ثم ترضع فتفطم

لأن ثمود لا يقال لها: عاد، لأن الله عز وجل إنما نسب قداره إلى ثمود، قيل: فقد قال: (أهلك عادا الأولى)، فقال: معناه الذى

---

(١) عيار الشعر / ١٠٠ .

(٢) المصدر السابق / ٩٦ .

(٣) انظر فى ذلك عيار الشعر ٤٥ .

(٤) الاتجاه النقدى عند ابن طباطبا ١٥٧ ـ ١٥٨ .

كانت قبل ثمود لا أنها هنا عادين»(١).

وقال صاحب الوساطة : «وإنما هو أحمر ثمود(٢)»

وأقول : إن زهير بن أبى سلمى لم يخطئ لأمرين:

أولهما : أن ثمود عند بعض أهل العلم تسمى (عادا الثانية)، فلذلك وصف الله تعالى عادا التى سبقتها بـ (الأولى) وبلاغة القرآن ليست موضعا للجدل والنقاش، وبه أخذ ابن سلام والتبريزى وغيرهما .

ثانيهما : أن زهير يقول هذا بناءا على ثقافته ومعرفته، ولعل من المعروف لدى أهل زمانه أن ثمودا هى (عاد) ـ إذ إن النقاد المعترضين كالأصمعى والجرجانى وغيرهما، إنما كانوا فى عصور الإسلام وبعد نزول القرآن الذى أوضح كثيرا مما تجهله العرب عن تاريخ الأمم وتفاصيله الدقيقة، ولذلك كان الإخبار عن الحوادث الماضية إحدى معجزات القرآن الخالدة، فلا لوم على زهير فى معرفته السابقة، ثم إن زهيراً قد أشار فى بيت آخر من شعره إلى أن عادا عنده متعددة وليست واحدة حين قال : (٣)

ألم تر أن الله أهلك تبـعـا
وأهلك لقمان بن عادٍ وعاديا

ولعل وصف زهير (لقدار بن سالف) عاقر الناقة بـ (الأحمر) هو الذى قصدوا إليه التحديد من يريد من العادين، لأن عاقر الناقة كما يروى كان يلبس ثوبا أحمرا عندما تعاطى فعقر أو لأن ثوبه تلطخ بدمها، وثقافة زهير تحميه من أن يتحمل الخطأ الذى وصفه به النقاد. بعد أن فقهوا فى زمانهم ما لم يفقهه زهير فى زمانه .

كما عابوا على زهير كذلك قوله :

رأيت المنايا خبط عشواء من تصبِ
تمته ومن تخطئ يعمر فيهرم

وقالوا : هذا بيت زندقة(٤).

وأقول: «.... والذى يصح فى هذا المقام أن زهيرا لم يخطئ وإنما ما عابه عليه النقاد لا ذريعة له فيه، فزهير جاهلى وهذه هى ثقافته، أما الحكم النقدى (الذى يصف قوله بالزندقة) فقد كان للنقاد المتأخرين الذين عرفوا أحكام الدين وهداهم الله بنور الإسلام، ونحن نعلم أن عقيدة الشاعر جزء من ثقافته لذلك فإن مؤاخذة زهير على هذا البيت لا أساس لها، وقد تعجب المرزبانى ممن خطأ زهيرا فى ذلك من العلماء»(٥) ولكنه لم يعلل .

وعد الجرجانى وغيره (٦) من أغاليط

(١) الموشح / ٥٦ والبيت فى شعر زهير (صنعة ثعلب) / ٥٨ .
(٢) الوساطة / ١٣ .
(٣) شعر زهير (صنعة ثعلب) / ٣٤ .
(٤) شعر زهير (صنعة ثعلب) / ٣٤ .
(٥) انظر كتابنا (شاعرية زهير فى ميزان النقد: الفصل الأول من الباب الثانى). وتعليقنا على معنى البيت اللاحق
(٦) الوساطة / ١٠ والموشح / ٦٠ وشعر زهير (صنعة ثعلب) / ٤٤ .

زهير قوله فى وصف الضفادع :

يخرجن من شربات ماؤها طحل

على الجذوع يخفن الغمر والغرقا

وقالوا: «الضفادع لا تخرج من الماء لأنها تخاف الغمر والغرق إنما تطلب الشطوط لتبيض»(١) وقال الجرجاني: «والضفادع لا تخاف شيئا من ذلك»(٢).

وأقول : لقد أصاب زهير، الضفادع تخرج من الماء الضحل إذا زادت كميته»، أو حركته أو اندفاعه خوفا من الغرق، والحيوان كله كذلك، فهو لا يصل إلى الأعماق.. وقد أنصفه صاحب العمدة حيث قال: «لم يرد أنها تخاف الغرق على الحقيقة ولكنه عادة من هروب الحيوان من الماء ... والأماكن البعيدة القعر من البحار لا تقربها دابة خوفا على نفسها من الهلكة»(٣).

وأقول أيضا: والضفادع سريعة الهروب من الماء إذا زاد أو تحرك، رأيت ذلك بنفسى فى عهد الطفولة فى أودية الطائف ومياهها الجارية، فإذا زادت نسبة الماء أو أخذ المطر يسقط أو فتحت مجارى البرك على الأحواض خرجت الضفادع سراعا.. كنا نلحظ ذلك ونعجب منه صغارا.. فلما قرأت بيت زهير هذا فسر لى ما كنت أجهله، وكبار النقاد يخطئونه فيه .

ثم إن الضفادع لا تكون فى المياه الغزيرة أبدا ولا فى المياه الجارية وإنما فى الأطراف الضحلة الراكدة، فإذا تغير حال هذه الأطراف إلى الزيادة أو الحركة خرجت منها الضفادع، فإذا عادت الأطراف إلى حالها عادت الضفادع إليها .. ولذلك فقد أصاب زهير وأخطأ النقاد(٤) .

وقد عابوا على زهير كذلك قوله : (٥).

حيى الديار التى لم يعفها القدم

بلى وغيرها الأرواح والديم

قال أبو عبيدة : «أكذب نفسه»(٦). وقال قدامة : «وقد أنكره الناس وعابوه»(٧)، وذلك عندهم «لأنه نفى من أول البيت تغير الديار بقدم عهدها ثم أوجب ذلك فى آخره» (٨).

وأقول : أن إزهيراً لم يكذب نفسه ولا تناقض فى قوله، فالديار ليست قديمة والقدم عند الجاهليين، إنما هو بقياس الزمن الذى

(١) الموشح / ٦١ .
(٢) الوساطة / ١١ .
(٣) العمدة ٢ / ٢٥١ .
(٤) أشرت إلى هذا فى كتابى (شاعرية زهير فى ميزان النقد) الفصل الثالث من الباب الأول.
(٥) شعر زهير (صنعة ثعلب / ١١٦) .
(٦) رواه عنه أبو العباس . ثعلب / ١١٦ .
(٧) نقد الشعر / ٢٠١ .
(٨) الموشح / ٦٢ .

غاب عنها أهلها فيه، فهو يقول: لم يُعفها القدم، ولكن الذى أعفاها تعاقب الأرواح والديم، والديمة: هى المطر الذى لا ينقطع فإذا استمر المطر متصلا يوما أو يومين على الديار وهبت الريح عليها مع جريان الماء غيرتها وحولتها عن حالها لأنها ليست سوى الآثار والنؤى، ولأن أهلها الذى يجددون النؤى قد تركوها كما أن المطر يجر آثار الأرض وما فيها من الدمن، فكأن أهلها غادروها وأعقبها المطرالمتوالى تواء، والرياح المستمرة، فغيرتها ولم يغيرها قدم نزوح أهلها عنها ولذلك لم يخطئ زهير فيما أراه.

وجعل ابن طباطبا قول زهير :

أو كان يقعد فوق الشمس من كرم

قوم بأولهم أو مجدهم قعدوا

من «الأبيات التى أغرق قائلوها فى معانيها»(١) وتحدث عن هذا البيت آخرون، وقالوا: إنه من المبالغة المذمومة .

وأقول : ولا إغراق فى ذلك حسب مفهوم النقاد، فالنقاد يرون أن كل معنى تجاوز الواقع وحدود التّخيل المقبول كان إغراقا.

والبلاغيون يرون الإغراق كل ما قترن بـ (بـ لو ، لولا ، لو كان ، لو أن ، أو كان) ونحوها.

فهذا البيت على مفهوم النقاد لا إغراق فيه عند زهير لأسباب منها.

١ ـ أنه قال: (أو كان يقعد) فنفى القعود فوق الشمس .

٢ ـ أنه ربط القعود بمعنى من المعانى السامية، والمعانى السامية ترفع أصحابها إلى عليين .

٣ ـ أنه لا يقصد القعود المادى على الشمس الحارقة، ولكن علو الذكر الذى يسمعه الناس قاطبة، كما ترى الشمس فى كبد السماء .. وهذا ثابت لممدوحيه لا مراء فيه ولا جدل .

٤ ـ أن هذا البيت امتدحه عمر بن الخطاب رضى الله عنه، وعمر كما هو معلوم يَردُّ الكذب والمبالغة ولا يرضاها، ولم يقدم زهيرا إلا لصفات، إحداها الواقعية، وقد أثنى عمر على هذا البيت وتمنى لو كان زهيرا قاله فى آل النبى صلى الله عليه وسلم (٢).

وأقول : أن زهير قد مال فى هذا البيت لإظهار فضيلة الممدوحين ونشرها بين الناس، إظهار ما يعرفه عنهم على الحقيقة فهو لم يسع إلى الإغراق، ولكنه أراد أن يعبر عن كرمهم ويصفه وهو يعيش وضعا نفسيا معينا، وتعلقا بمدحهم جعله ينصرف إليهم لأمور إنسانية وصفات عرفها فى

(١) عيار الشعر / ٤١ ـ ٤٦ وانظر فى كتابنا (شاعرية زهير فى ميزان النقد) .
(٢) نقد الشعر / ٢٤ ـ ٢٥ .

الممدوحين لا يطلب من ورائها العطاء ولا يريد بذكرها النفاق والتقرب. ولذلك فهو بعيد عن الإغراق واصف للواقع(١).

وقد يكون بيت شاعر «ما» منقطعا إلى معنى يريده، فيرى الناقد فيه معنى آخر، فقد قال فضالة بن شريك لعبد الله بن الزبير رضى الله عنهما عندما منعه العطاء:(٢)

ومالى حين أقطع ذات عرق

إلى ابن الكاهلية من سبيل

فقال عبد الله بن الزبير رضى عنهما: عيرنى بشر جداتى وخير عماته فزاد عليه ابن الزبير فى ذلك وجعل الشاعر إلى ذم نفسه أقرب.

وأقول: إن الشاعر مؤاخذ بالمعنى الذى أراد ولا يؤاخذ بالمعنى الذى أريد له، فهجاؤه لعبد الله بن الزبير كان بالبخل، وإن لم يكن رضى الله عنه كذلك فالمأثور عنه أنه كان كريما معطاءاً ولكنه كان واقعيا فى ذلك عاقلا، فحفظ مال المسلمين من الضياع فأثار عليه ذلك كل طماع.

واتصال الشاعر بالكاهلية كان بالنسب، ولا يعنى اتصال الرجل نسبا بالمرأة مذمة له ما لم تكن مذمة عرض، ولذلك فلا يضار الشاعر بما قال، ولا ينتصر ابن الزبير بما دفع به عن نفسه لأن الذم ذم بالصفة، ولأن الشاعر لو نسب عبد الله إلى أبائه وأجداده لنسبه إلى الأجداد الغر الميامين، والكاهلية ليست من قوم ابن الزبير.

ولذلك فهى شر جداته صفة لا مكانة وهى من قوم الشاعر فهى خير عماته مكانة، ولذلك فعدول الشاعر ذم بالصفة لا ذم بالمكانة.

وأنكروا على بشر بن أبى حازم الأسدى قوله: (٣).

تكن لك فى قومى يدا يشكرونها

وأيدى النوى فى الصالحين فروض

وقال ابن طباطبا: (٤) «إنه من الأبيات التى زادت فيها قريحة الشعراء على عقولهم».

ولا أرى فيها زيادة على قريحته، لأن مدحه بالكرم ومدح قومه بالصلاح وأهل الصلاح أوفياء يريدون المعروف وهو عندهم كالفرض الذى لا يترك .

وعابوا على حسان بن ثابت قوله:

أكرم بقوم رسول الله شيعتهم

إذا تفرقت الأهواء والشيع

لأنه كان يجب أن يقول: هم شيعة رسول

(١) تحدثت عن هذا البيت فى كتابى (شاعرية زهير فى ميزان النقد) الباب الأول الفصل الثالث .
(٢) الموشح / ٦٥ .
(٣) الموشح / ٨١ .
(٤) عيار الشعر / ٩٤ .

رسول الله صلى الله عليه وسلم (١).

وأقول : إن حسان ألحق الكرامة بالقوم لأن رسول الله صلى الله عليه وسلم مال إليهم واتخذهم أهلا وهم الأنصار، ولم يقل: إن الكرامة لحقت بالرسول صلى الله عليه وسلم لأنه تشيع إليهم، واختيار الرسول صلى الله عليه وسلم لهم هو الإكرام .. ولا عيب عليه عندى.

وأقول : أكرم بقوم مال إليهم الرسول صلى الله عليه وسلم واصطفاهم من دون قومه وبنى عمومته.. ومقولته لهم بالجعرانة وميله إليهم إذ جعل عودته معهم خيرا من الغنائم التى كسبها غيرهم كانت خير دليل(٢).

وعابوا على بشر بن أبى حازم قوله :

وجـر الرامسـات بهـا ذيولا

كـأن شـمـالهـا بعـد الدبور

رمــــاد بـين أظـار ثـلاث

كـمـا وُشِمَ النواشـر بالنشـور

لأنه شبه الشمال والدبور بالرماد(٣)

وأقول : والشاعر لم يخطئ ، ولم يشبه الشمال والدبور بالرماد، وأنما شبه فعلها وآثارها وما تثير من الأرض ثم تقيد بذلك.

وعابوا على المتلمس قوله:

من القاصرات سجوف الحجال

لم تر شـمـسـا ولا زمـهـريرا

وجـعله ابن طبـاطبـا من الأبيـات المستكرهة الألفاظ القلقة القوافى والرديئة النسج فليست تسلم من عيب يلحقها.

وقالوا : أراد لم تر شمسا ولا قمرا ولا يصيبها حر ولا برد(٤).

وأقول : إنه لم يقصد بقوله هذا أنها لا ترى الشـمس ولا القـمـر، ولكنه أراد أن يصفها بالترف والنعيم فلا يصيبها حر ولا برد، فالشـاعر مـصيب فيمـا وصف، والله تعـالى يقـول: (مـتكئين فيـه على الآرائك لا يرون فيها شمسا ولا زمهريرا)(٥)

وعابوا على المثقب العبدى قوله:

تقـول وقـد درأت لهـا وضـينى

أهــذا ديـنــه أبـدا وديـنــى

أكل الدهـر حل وارتحــــال

أمـــا يبـــقى على ولا يقنى

وجعله ابن طباطبا من الحكايات القلقة

(١) الموشح / ٨٧ .
(٢) سيرة بن هشام (غزوة حنين) .
(٣) الموشح / ١٤١ ـ ١٤٢ ، عيار الشعر / ١٠٤ ، الصناعتين / ١٠٩ .
(٤) الاتجاه النقدى عند ابن طباطبا ١٠٢ ، ١٥٦ .
(٥) الإنسان آية ٨ .

والإشارات البعيدة (١).

وقال: «فهذه الحكاية كلها عن ناقته من المجاز المباعد للحقيقة، وإنما أراد الشاعر أن الناقة لو تكلمت لأعربت عن شكواها بمثل هذا القول...». ومال إليه قدامة بن جعفر وابن طباطبا ومن نهج نهجه يرد على نفسه بنفسه، فهو ينقد البيت ويجعله من الحكايات القلقة والإشارات البعيدة، ثم يقول: ..... وإنما أراد الشاعر .. فلا قيمة لنقده إذن بعد هذا التفسير.

والذى أراه : أن الشاعر كان يصف حال ناقته وإن معايشته لها ومعرفته بحالها جعلته يعبر عما تعانيه بقوله هذا .. فهل يريد النقاد أن يرغى مثلها أو يبغم مثل ما تبغم أو ينقل حركاتها .. لقد عبر عن شكواها بلغة فصيحة ومعان جميلة فأبدع وأحسن .

وقد تكون نظرة ابن طباطبا إلى الأبيات التالية مبنية على فهم مغاير لما أفهمه أو يفهمه ناقد آخر، ومع ذلك فإن ظاهر المعنى لا يخفى على من أمعن فيه النظر وإليك رأى ابن طباطبا فى هذه الأبيات:

أو مت بكفيها من الهودج
لولاك هذا العام لم أحجج
أنت إلى مكة أخرجتنى
حبا ولولا أنت لم أخرج

يقول : «فهذا الكلام ليس مما يدل عليه إيماء ولا تعبر عنه إشارة»(٢)

وأقول: «وعلى الرغم من أن الشاعر قد تجاوز فى الربط بين الإيماء والتعبير إلا أن الشاعر قد يفهم ذلك من الإشارة، وقد تكون الإيماءة بحركات متتالية تدل على تفسيره لها بعد وما فهمه عنها ثم فسره، وتلك قضية ترتبط بالشاعر ارتباطا ذاتيا يصعب الحكم فيه بدقة من الناقد والسامع»(٣).

فالشاعر عبر عما فهم من الإشارات وتتاليها وصدق فى تعبيره ولم يكن ذلك من الغلق البعيد.

ويقصر ببعض النقاد النظر عن المعنى المراد إلى المعنى المادى فيلوم الفرزدق فى قوله: (٤)

أخذنا بآفاق السماء عليكم
لنا قمراها والنجوم الطوالع

ويعتبره من الكذب عندهم، وما علموا أن الشاعر أراد الشهرة والظهور التى لا تكون لغيره ولغير قومه فى المعنى الذى قصد وهو من البلاغة المجددة فيما أراه .

(١) عيار الشعر ١٠٤ ، وانظر الموشح / ١٤٣ ، والصناعتين / ١١٥ .
(٢) عيار الشعر / ١٢٠ .
(٣) الاتجاه النقدى عند ابن طباطبا ١٠٦ .
(٤) ديوانه / ٥١٩ ، والموشح / ١٦٤ .

أو قول الشاعر:

يا أخت ناجية ابن سامة أننى

أخشى عليك بنى إن طلبوا دمى

فهو إن أراد إعلامها أن عشقه قد بلغ به الموت، وطلب الدم لا يكون بالقود الذى يذكره النقاد، وإنما قد يكون بالدعاء أو القصاص الخفى (المجازاة) أو سوء العاقبة ونحو ذلك. ولا يتجاوز بعض النقاد اللفظ المعلن فى القول إلى المعنى المقصود، فعندما قال جرير:

صارت حنيفة أثلاثا فثلثهم

من العبيد وثلث من مواليها

واتهموه بالتقصير وتناقلوا أنه يقصد أن حنيفة المقصود ثلث وعبيدهم ومواليهم ثلثان، فهم ثلث والباقى منهم ليس أصيل. يريد بذلك القلة والضعف، ويجعل اسمهم فى غيرهم من الأدنى وهذا من أقذع الهجاء لأن القبائل العربية لا تلحق بها إلا من كان أصيلا، وقد جعل جرير الأمر فى هذه القبيلة مختلط السبب ومختلط النسب وهذا عار كله.

ويهتم النقاد القدامى بالمعنى مجردا مما حوله من الأحداث الموجبة له، والتى دفعت الشاعر إلى اختياره، والنقاد فى هذا الموقف يوائمون بين المعنى والمظهر الاجتماعى أو السياسى العام، ولا يلتفتون لواقع الشاعر وحياته وغرضه من طرقه المعنى فعيبون على كثير قوله: (١).

فإن أمير المؤمنين برفقة

غزا كامنات القلب منى فنالها

وذكر قوله هذا جمع من النقاد (٢)، وكأن النقاد قد استكثروا على كثير أن يكون مطلوب الود والصلة من قبل الخليفة، فابن طباطبا يرى هذا البيت مما زادت قريحة قائله على عقله.

وأقول : «إن كثيرا كان صادق القول وصادق المعنى، ذلك أن كثيرا كان شيعى الهوى مناوئا لبنى أمية كذلك ، وكان ذلك الأمر ناشئا عن عقيدة، وما نشأ عن عقيدة صعب استلاله وصعب التنازل عنه، فلم يكن ميل كثير إلى الشيعة سياسيا ولكنه كان اعتقادا لائطا بالقلب وذلك ظاهر فى شعره كما هو معروف، فإذا استطاع الخليفة برفقه وسياسته أن يغزو قلب كثير أو أشباهه فيتركون مذهبهم ويميلون إليه فذلك أقصى الثناء على الخليفة وأقصى التصريح بالصدق والواقع لدى الشاعر، يصدق ذلك قوله :

ومازالت رقاك تسل ضغنى

وتخرج من مكامنها ضبابى

---

(١) عيار الشعر / ٩٠ والبيت برواية أخرى فى الموشح / ٢٢٧ : فإن أمير المؤمنين هو الذى غزا كامنات الصدر منى فنالها.

(٢) ابن طباطبا / ٩٠ ، المرزبانى / ١٢٧ ، وابن سلام / ٤٦٣، وصاحب اللآلى / ٦٢ ، والحصرى / ٣٥٨ .

ويرقـينى لك الراقـون حـتى

أجـابت حـيـة تحت الحـجـاب

فوصف كثير نفسه بالحية التى كانت معادية للخليفة ولكن الخليفة استطاع الاستحواذ عليها وأصبحت مسالمة له مناصرة.

ولقد كان كثير شاعر أهل الحجاز وفى الطبقة الثانية من الإسلاميين عند أهل العلم(١).

وقد ينظر النقاد إلى فخامة المعنى ولا ينظرون إلى كـوامن النفس وتأثرها عند الشاعر ويربطون بين المعنى وما يناسبه، ويضربون صفحا عن مشاعر القائل وأحاسيسه وما يراها هو، فبيت كثير:

فقلت لها يا عز كل مصيبة

إذا وطنت يوما له النفس ذلت

هو عندهم بيت قيل معناه فيما لا يناسبه، فهم يرون لو كان فى الحرب لكان كثير أشعر الناس(٢).

وما علموا أن عشقه لعزة وفراقه إياها هو أشد عنده من الحرب المهلكة. فأين الاهتمام بأحسيس الشاعر وعواطفه التى جعلته يقول هذه المعانى الرائعة .

ومثل ذلك عندهم ما لاموا به كثيرا فى أبياته :

أسيئى بنا أو أحسنى لا ملومة

لدينا ولا مـقليـة أن تقلت

وقالوا : «لو كان هذا فى وصف الدنيا لكان أجود»(٣).

وأقول : بأنها عند كثير أهم وأغلى وأشد إسعادا أو إيلاما من الدنيا ومن فيها من البشر .

وأخذ النقاد المعنى الظاهر من قول كثير:(٤)

إلا ليتننا يا عز من غير ريبة

بعيران نرعى فى الخلاء ونعزب

كـلالنا به عـر ومن يرنا يقل

على حسنها جرباء تعدى وأجرب

نكون بعيرى ذى غنى فيضيعنا

فلا هو يرعانا ولا نحن نطلب

إذا ما نزلنا منهلا صاح أهله

علينا فما ننفك نرمى ونضرب

(١) طبقات فحول الشعراء / ٤٥٧ وما بعدها.

(٢) عيار الشعر / ٨٥ ، الصناعتين / ١١١ ، وانظر كذلك فى الموشح ٢٣٣، وانظر الاتجاه النقدى عند ابن طباطبا ٩٣ .

(٣) الموشح / ٢٣٤ ، عيار الشعر / ٨٥ .

(٤) الصناعتين / ٧٦، وانظر الموشح ٢٤٦، وزهر الآداب / ٣٥١ ، وعيار الشعر / ٩١ - ٩٢ ، مع اختلاف فى الرواية والترتيب . وانظر تعليقنا على الأبيات فى الاتجاه النقدى عند ابن طباطبا .

وددت وبيت الله أنك بكرة

هجان وأني مصعب ثم نهرب

وذكر النقاد أنه أراد به وبها المسخ والمرض والطرد والضرب حتى قالوا: «وأى شر لم تتمنه لك ولها».

وأقول : لقد غفل النقاد عن مشاعر كثير ورغبته الجامحة فى وصال عزة وصالا لا انقطاع منه حتى الممات، وذلك هو المعنى الذى يدور فى نفسه ويتمناه، والعاشق الصادق المحب، المنقطع إلى محبوبته لا يفكر بعقله وإنما يفكر بعاطفته فتغلب عليه وتلك مزية للحب الصادق والغزل الحقيقى، ولذلك فقد تمنى كثير عدة أمنيات لا تخطر إلا ببال المحب الصادق الذى يتوقد حبا وشوقا لمن يحب:

أولها : الوصال الذى لا ينقطع ولا يكون فى البشر أبدا، ولكنه يكون فى الإبل التى لا أهل لها. لأن الإبل تعيش آمنة مطمئنة من كل خوف تحمى نفسها وترعى ذاتها وتهابها السباع فلا تخشى الجوع والعطش والخطر.

ثانيها : أنه حمى نفسه ونفسها من طمع البشر ونهب القطاع، بأن جعلهما أجربين .

ثالثها : أنه حماها من أن يشركه أحد فى حبها فجعلها جرباء وجعل نفسه أجربا فإذا استوى حالهما فى الصحة والمرض فلا ضير عليهما فى ذلك .

رابعاً: أنه لم يحرمها مع ذلك من الحسن الذى هو المتاع الذى يطلبه المحب فى محبوبته؛ ولذلك فكثير عندى فى هذا المعنى سابق ممدوح لا مذموم.

وعابوا على أيمن بن حزيم قوله يمدح بشر بن مروان:

فأنا قد وجدنا أم بشر

كأم الأسد مذكارا ولودا

وقالوا: «إنَّ الناس مجتمعون على أن نتاج الحيوانات الكريمة يكون أندر»(١)

واستشهدوا عليه بقول الشاعر:

بغاث الطير أكثرها فراخا

وأم الصقر مقلات نزور

وأقول : أن أيمن قد مدح أم بشر بأنها تنجب الأسود والذكور فيها على وجه الخصوص وهذا مدح لا يرى فيه مدح وثناء لا يدانيه ثناء.

وقد أمر الرسول صلى الله عليه وسلم أن يتزوج الناس الودود الولود، فهى صفة جديدة، خاصة إذا كان النسل متميزا كتميز الأسود على سائر الحيوانات.

وعابوا على الراعى قوله :

أخليفة الرحمن أنا معشر

حنفاء نسجد بكرة وأصيلا

(١) نقد الشعر / ١٨٦ .

عــــرب نرى الله فى أمــــوالنا

حق الزكــــــاة منـزلاً تنزيـلا

واتبعوا حكم عبد الملك بن مروان الذى قال : «ليس هذا شعراً هذا شرح إسلام وقراءة آية»(١).

وأقول : لقد كان الراعى مدعوا لمثل ذلك لخدمة المعنى الذى هو بصدده، وهو شكواه من السعاة الظلمة جباة الزكاة، ولو لم يقل هذا لرماه عبدالملك ورمى قومه بأنهم يمتنعون عن أداء الزكاة خروجا من الإسلام وأركانه، ولعل الخليفة لذلك يقيم عليهم الحد والعقاب، ولم أر شاعراً وقف أمام الخليفة أو ملك وجاهر بمثل ما جاهر به الراعى. ولقد كان أولى بالثناء من الملامة والقدح فيها، فها هو يقول للخليفة فى جرأة :

وتركت قومى يقسمون أمورهم

أإليك أم يتــربصــــون قليـــلا

فيقول عبد الملك : بل يتربصون قليلا يرحمك الله(٢)، ولقد أكرمه عبد الملك ورد الصدقات على قومه(٣).

وأخـذوا القطامى على قـوله لزفـر بن الحارث الكلابى يشكر له إطلاقه سراحه وإعطاءه مائه من الإبل.

من يبلغ زفر القييسى مدحته

عن القطامى قـول غـيـر إفناد

فـإن قـدرت على يوم خـزيت به

والله يجـعل أقـوامـا بمرصـاد

فهو أن القطامى يتمنى أن يأسر زفر ثم ينعم عليه.

وأقـول : إن شـاعـراً مـثل القطامى لا يصدر عنه هذا الفهم ولكنه أراد أن يظهر فضل زفر عليه الذى لا يمكن أن يجازى به لمدح أو شكر، وتمنى أن يتـــمكن من الإحسان إليه إحسانا يفى بمثل هذه النعمة، ولا يشتمل المعنى أن يكون الجزاء من جنس العمل . بل قد يكون من غير جنسه كأن يفديه بنفسه أو يخدمه فى غيبته خدمة جلى أو يدفع عنه أمرا يكره علم أم لم يعلم. فيكون الجزاء المطلق الذى أشار إليه القطامى هو المقصود. فيدفع الأمر العظيم عن الممدوح وصفا لا جنسا ومطابقة.

وغفل ابن طباطبا عن الواقعية فى وصف القطامى للنوق بقوله:

يمشين رهوا فلا الأعجاز خاذلة

ولا الصدور على الأعجاز تتكل

وقال: لو جعل هذا الوصف للنساء دون النوق كان أحسن(٤) .

(١) الموشح / ٢٤٩ .
(٢) المصدر السابق / ٢٥٠ .
(٣) عيار الشعر / ٦٠ .
(٤) عيار / ٨٥ . والاتجاه النقدى عند ابن طباطبا ٩٣ ـ ٩٤ .

وأقول : إن هذا فى وصف ذوات الأربع جيد، وفى وصف النوق على وجه الخصوص أجود، يعرفه أهل الخيل والإبل معرفة جيدة، وهو مما يطلب فيها ــ ولا يكون هذا الوصف فى النساء لأن الخفة فى مشى النساء عيب، وكبر الأعجاز فى النساء محمدة، ولا يعتمد الصدر فى الإنسان على العجز أبدا، ورأى ابن طباطبا هذا رأى فيه غرابة.

ولم يكترث النقاد بمشاعر جميل الصادقة وما تمناه من ملازمة محبوبته ولاموه فى قوله :

ألا ليتنى أعمى أصم تقودنى

بثينة لا يخفى على كلامها

وقالوا: رضى من نعيم الدنيا وزهرتها أن يكون أعمى أصم ثم كيف يكون أصم ويسمع كلامها.

وأقول : فتلك غاية يسعى إليها ويتمناها العاشق الصادق حتى لو كان على تلك الحال. فلقد أظهر المعنى الذى فى نفسه إظهارا شيقا مؤثرا، ثم إن الأعمى الأصم يفهم بإشارة اللمس ما لا يفهمه غيره من الكلام والتعبير، والكلام الذى يشير إليه ليس اللفظ وإنما هو المدلول.

ولعل ثقافة النقاد ومعرفتهم بالبيئة التى يعيشون فيها يقع حائلا دون تتبع المعنى الذى أراد الشاعر فقد عابوا على المرار قوله:

وخال على خديك يبدو كأنه

سنا البدر فى دعجاء باد دجونها

وقالوا : «المتعارف المعلوم أن الخلان سود أو ما قاربها فى ذلك اللون والخدود الحسان إنما هى البيض وبذلك تنضب»(١).

وأقول: لماذا لم تكن محبوبته سوداء وفى خدها شامة بيضاء فرسم الشاعر الصورة أبدع ما تكون.... وفى الناس عشق للقيان قديم.. ألم يؤثر عن على بن أبى طالب رضى الله عنه قوله: من تزوج أمةً سوداء ثم طلقها فعلىَّ مهرها.

كما عابوا قول الخضرى:

كانت بنو غالب لأمتها

كالغيث فى كل ساعة يكف

وقالوا: «فليس المعهود أن يكون الغيث واكفا فى كل ساعة»(٢) وإنى وأنكم لتعلمون من الغيث ما يكف كل ساعة ويستمر أياما طوالا فى هذه الديار العالية الحجازية والنجدية وفى تهامة، وهو مطر الربيع المعهود والذى يسمونه هنا فيقولون (مطر ديمة ونعمة مقيمة).

(١) الموشح / ٢٦٧ .
(٢) الموشح / ٣٦٢ والصناعتين / ٩٦ .

وقد ذهب النقاد فى المشاكلة مذهبا بعيدا وافتعلوا فى التأليف والتنسيق فى قولة ابن هرمة:

وأنى بتركى ندى الأكرمين
وقدحى بكفى زنادا شحاحا
كتاركة بيضها بالعراء
وملبسة بيض أخرى جناحا

وقول الفرزدق :

وأنك إذ تهجو تميما وترتش
سرابيل قيس أو سحوق العمائم
كمهريق ماء بالفلاة وغره
سراب أذاعته رياح السمائم

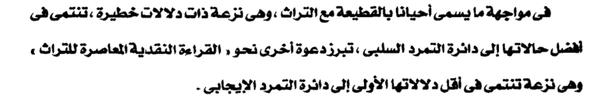
مالا ضرورة له، إذ يرون أنه كان يجب أن يكون بيت ابن هرمة الثانى مع بيت الفرزدق وبيت الفرزدق الثانى مع بيت ابن هرمة.

وأقول: هذا والله تعسف واضح وميل عن الحق والعدل، فما أجمل بيتى ابن هرمة معنى وصورة وتوضيحا مع بعضهما مجتمعين.

هذه قراءة موجزة لنماذج من نقدنا القديم فى المعانى والتراكيب والصور تعطى دليلا مهما على أنه يجب أن يعيد النقاد المعاصرون النظر فيما قيل بعقليتهم العربية التى تطورت تطورا فكريا على مر الزمن واكتسبت من الثقافات مفاهيماً جديدة، وبدأت تعتمد على ذاتها وعلمها وفهمها وذكائها ونوقها فى النظر إلى الموروث، والاطلاع على حاضرها الثقافى المتميز لتكون للنقاد المعاصرين شخصيتهم العلمية الرائدة والتى تترك للأجيال القادمة فهما عربيا واقعيا، وعمقا أدبيا ناشئا عن التفكير السليم والتحليل القويم؛ لتفتح للأجيال بعد أبواب إمعان النظر فى تراثهم الناصع المجيد، وفكرهم المعاصر النابه، ولذى العقول النيرة تفاعلا مع الأدب ومع تطوره المتنامى تفتح لهم أبواب إمعان النظر فى التراث والفكر المعاصر، مما لا يخرج عن الآداب ولا يتنافى مع القيم ولا يؤدى إلى إذابة الشخصية العربية والثقافة الدينية التى تمثل السياج الواقى للفكر والاتجاه، فلقد بقى موروثنا الفكرى والثقافى قائماً تتداوله الأجيال وتحيا به الأمة، ولقد فتحت آفاق المعرفة المعاصرة للمعانى الأصيلة أبواباً جعلت ذلك الموروث حياً نابضاً وكأنه وليد ليلته أو أدب عصره، وذلك هو الاتصال المنطقى المتواتر لهذه الثقافة العربية الحية المتجددة.

نحو تأسيس قراءة نقدية معاصرة للنص الشعرى القديم

د. أحمد درويش *



فى مواجهة ما يسمى أحيانا بالقطيعة مع التراث، وهى نزعة ذات دلالات خطيرة، تنتمى فى أفضل حالاتها إلى دائرة التمرد السلبى، تبرز دعوة أخرى نحو « القراءة النقدية المعاصرة للتراث » وهى نزعة تنتمى فى أقل دلالاتها الأولى إلى دائرة التمرد الإيجابى.

ولا نريد أن نتوقف هنا أمام المفاهيم المتصلة «بقراءة التراث» بصفة عامة، بقدرة توقفنا أمام تلك المتصلة بقراءة النص الشعرى على نحو خاص، وإن كانت بعض الظلال المشتركة يمكن أن تكون مفيدة فى التأسيس للسمات الخاصة. ولسوف يكون الأساسى فى إعطاء نص ما مشروعية الأنتماء إلى عالم السمات الخاصة، قائما على أساس وجود دور رئيسى للبنية أو الشكل الفنى فى جعل هذا النص ينتمى إلى التراث الجدير بإعادة القراءة، وهو الدور الذى يتحقق غالبا فى النص الشعرى سواء أردنا بالشعرية الجنس الأدبى بمعناه المألوف أو الخصائص التركيبية والتصويرية التى تتحقق بدرجات متفاوتة فى بعض النصوص النثرية والفكرية ولا يعنى ذلك بالضرورة الانقاص من أهمية العناصر الأخرى فى تشكل النص الشعري بقدر ما

* أستاذ النقد الأدبى والأدب المقارن بكلية دار العلوم، جامعة القاهرة.

يعني طواعية العناصر الشكلية لتأويلات التلقي المتنوعة . وسيكون ذلك فى مقابل دور الفكرة فى ألوان أخرى من النصوص شكلت «تاريخ الأفكار» الذى أضفت على بعض نصوصه كثير من العوامل لونا من الألفة المشوبة بالأحترام والممزوجة فى كثير من الأحيان بقدر من القداسة قد يكون حائلا دون نمو حركة «التمرد الإيجابى» ممثلة فى القراءة النقدية التى تأخذ من قيم التراث القابلة للديمومة حركة دفع لاضاءة الحاضر واستشراف المستقبل .

أن الحديث قد يدور حول أنماط لقراءة التراث ، من بينها ما يطلق عليه «القراءة الماضوية» وهى ذلك النمط الذى يوجه كل عنايته لبعث النص التراثى واعتباره فى ذاته نموذجا أمثل ينبغى أن يقاس عليه النموذج المعاصر وبقدر الاقتراب أو البعد تتحدد درجات الكمال أو النقص وتتضح بعض جوانب الخطورة فى هذا التصور فى بعض التأويلات الضيقة للنصوص الفكرية وعلاقاتها بمفاهيم التطور واصطدامها معها فى كثير من الأحيان وردود أفعال هذا الصدام التى تأتى أحيانا فى صورة مبالغة تحذر من الاقتراب من التراث فى مجمله وليس مجرد الجمود عنده أو تقديم نمط القراءة الماضوية له .

وقد تكون هنالك بعض المزايا التى يمكن اقتناصها من هذا الاتجاه . ولكن على أنها خطوات أولى فقط فى سلسلة من الخطوات المتكاملة ، وتكمن هذه المزايا فى الحرص على اتباع الدقة فى تحرير الصورة الأولى للنص قبل الدخول فى مرحلة القراءة النقدية له ، وهذه الخطوة من شأنها أن تسبقها خطوة أخرى ضمنية تتمثل فى الاعتراف بأهمية النص القديم واحترامه وإدخاله عنصرا هاما فى تكوين البنية الثقافية للإنسان المعاصر أو على الأقل للإنسان الذى ينتمى إلى هذا التراث ويعتبر امتدادا له .

وهنالك نمط أخر يطلق عليه «القراءة التاريخية » وهو ذلك النمط الذى يحاول أن يعيد نظم مجموعة من النصوص التراثية فى خيط تاريخى . يستطيع من خلاله أن يفسر العلاقات بين هذه النصوص من منظور جديد دون المساس كثيرا بالمدلول السائد لكل وحدة نصيّة على حدة - وغالبا ما يسود مثل هذا المنهج فى تاريخ الأدب أو تاريخ الأفكار حيث تحاول الأنساق المنهجية الكلية الجديدة أن تحل محل الأنساق الجزئية القديمة وقد يرتدى هذا الاحلال بعض صيغ المصطلحات المعاصرة ، لكن جوهر تأويل النص فى ذاته لا يتم التطرق إليه كثيرا ، ويظل دائرا فى فلك التأويل المعهود ، مع الاكتفاء بعقد الصلة بين الحلقات المتناثرة وإذا كانت هذه الصلة غالبا ما تكون توفيقية ، فإن هذه النزعة تمتد فى هذا الاتجاه أحيانا إلى محاولة التوفيق بين الحلول التى كان يقدمها النص

التراثي للظواهر المحيطة به ، والحلول التي يمكن أن يقدمها ذلك النص أيضا للظواهر المحيطة بنا ، وهي محاولات تتسم غالبا بالتبسيط والتسطيح . هنالك نمط آخر قد تتعدد مسمياته بين القراءة التنويرية والقراءة الحداثية والقراءة التأويلية وهي تتفق جميعا في إعطاء أهمية كبرى لثقافة قارئ النص وتكوينه المعرفي وتراكم خبراته ، وهي العوامل التي ستؤدي إلى تكون المرآة العاكسة لديه والتي ستظهر عليها صورة النص التراثي على النحو الذي تخلّق عليه في مرآة معينة ذات بنية ثقافية معينة ، وقد يكون النص ذاته قابلا للتشكل بصورة مغايرة عندما يعكس على مرآة أو مرايا أخرى حتى ولو كان بين الجميع اتحاد في الزمان وتقارب في المكان .

إن ثقافة قارئ النص كانت ومازالت وستظل عاملا هاما في إعطاء النص الأدبي حركة إنعاش متجددة ، ومجموعة من الرؤى التي يمكن أن يمنحها النص الجيد للقراءة الجيدة التي من الطبيعي أن تتعدد وتتنوع تبعا لتنوع المخزون المعرفي والشعوري لدى النقاد الجيدين ، ولاشك أن قراءة نص شعري قديم عند ابن سلام أو الأصمعي تختلف عن قراءة النص ذاته عند ابن سينا أو الفارابي أو ابن رشد وتنحو منحى مختلفا عند أبي هلال أو عبد القاهر الجرجاني ، وذلك نابع من طبيعة النظرة اللغوية أو الفلسفية أو الفنية لهذا النص أو على الأقل من غلبة العناصر النابعة من هذه النظرة أو تلك على ثقافة الناقد مما يساعده على إضاءة جوانب معينة من النص أكثر من غيرها .

على أن استخدام ثقافة الناقد أمر بالغ الحساسية وهو يتطلب دقة في استخدام القدر الضروري من هذه الثقافة دون افتعال قد يجر غالبا إلى استعراض ثقافة الناقد في ذاتها بصرف النظر عن علاقتها بالنص موضوع المعالجة أو ملائمتها له ، وبدون مزيد من الاقتراب قد يجعل النص الناقد يتطابق مع النص المنقود فيصبح ترديدا له أو ثرثرة ولغوا لا طائل منه ويفقد القارئ العادي الثقة في جدوى القراءة النقدية ذاتها ، وبدون مزيد من البعد قد يجعل النص الناقد يدور في فلك آخر مغاير لفلك النص المنقود ولا تربطه به الا خيوط واهنة ، قد لا يراها إلا الناقد نفسه وهي في نهاية المطاف لا تساعد في إلقاء الضوء ولا إضاءة بعض الجوانب غير الجلية في النص ، بل ربما يزداد النص معها غموضا .

واللغة التي يخلع بها الناقد ثقافته على النص الأدبي أثناء تعامله معه تلعب دورا هاما في تحديد جدوى « ثقافة الناقد » في مواجهة النص ، ومن اللافت للنظر أن كثيراً من معطيات اللغة النقدية المعاصرة تنحاز إلى أحد القطبين المتقابلين : التهويمية الغامضة ، أو التحديدية الرقمية الصارمية وخلال الانشغال بمتطلبات الانتماء إلى هذا

القطب أو ذاك تضيع متعة النص الأدبى ويغامر النقد بالتخلى عن مهمته فى إضاءة النص . أن ظاهرة «التهويمية» تجعل قارئ النص النقدى يردد أحيانا ما رواه أبو حيان التوحيدى من حكاية وقعت فى مجلس الأخفش وهى أن أعرابيا وقف على الأخفش فسمع كلاما فى النحو واللغة وما يدخل معهما فحار وعجب وأطرق ووسوس فقال له الأخفش : ما تسمع يا أخا العرب قال : أراكم تتكلمون بكلامنا فى كلامنا بما ليس من كلامنا » ولعل الجملة الأخيرة من كلام الأعرابى « بما ليس من كلامنا » تشير إلى جوهر المشكلة ، وهى فقدان النسيج اللغوى الملائم لصياغة الفكرة النقدية المطروحة إما لأنها قادمة من فكر لغة أخرى ملتبسة بمواضعاتها الخاصة فى التعبير دون أن يتنبه ناقلها أو مقتبسها أو مترجمها إلى متطلبات الإنتقال بين اللغتين ، أو لأن الفكرة لم تأخذ حقها من النضج لدى صاحبها قبل أن يدفع بها وهو أمر كثير الاحتمال خاصة فى مجال التعامل مع درجات من الفروق الدقيقة المتداخلة فى مناخ النص الأدبى عامة والشعر خاصة . أما ظاهرة « التحديدية الرقمية الصارمة» فقد شاعت مع شيوع المنهج الأسلوبى الاحصائي ، والمنهج اللغوى اللسانى ووجود لون من الصلة القوية بينهما واكتساب المنهج المزدوج منهما جاذبية خاصة فى الدراسات النقدية الحديثة.

ولاشك أن هذين المنهجين أو ما يتشكل عنهما من مزيج ، على صلة بالنزعة العلمية التى عرفتها الدراسات الإنسانية فى القرن العشرين وحاولت من خلالها أن تقترب بمناهج الدراسات الإنسانية من موضوعية ودقة مناهج البحث فى العلوم التجريبية ، ولاشك كذلك أن هذا الاتجاه ساعد على تخليص الدراسات الإنسانية والأدبية من كثير من مظاهر الافراط فى الانطباعية الذاتية غير المعتمدة على أسس موضوعية تساعد فى تشكيل محاور للتأمل والنقاش غير أن سوء استخدام وسائل هذا المنهج أدى فى حالات غير قليلة إلى الخلط بين الوسائل والغايات ، فأصبحت الأرقام والجداول والاحصاءات والرسوم البيانية تحيط بالنص الأدبى بعد أن تحوله إلى جزئياته وعناصره الأولى وتعجز عن إعادة بنائه بعد هدمه ، مكتفية بوضع هذه العناصر فى شكل التحديد والصرامة والدقة العلمية ، وهو شكل لا يفيد النص الأدبى كثيرا بقدر ما يقيده ، إنه يلف خيوطه العلمية المكملة حول النص وقد يستدعى ذلك إلى الذهن خيوط العنكبوت والفرنسية التى وقعت فى الشباك وأول ما يؤدى إليه هذا الاحكام هو شلُّ حركة النص إذا وقف التحليل عند هذه المرحلة ولم يتجاوزها إلى مرحلة إعادة التفسير من خلال المعطيات الإحصائية والأسلوبية ، بل إن الوقوف عند هذه المرحلة يمثل إخلالا خطيرا بالمتطلبات

العلمية للمنهج الإحصائى ذاته ، وهو بالإضافة إلى ذلك يمثل المرحلة السهلة الأولى التى لاتحتاج إلى متخصص فما أسهل أن تَعُدَّ ، لكن عليك قبل أن تفعل ذلك، أن تعرف ماذا ستعد ، ولماذا ستعد وما الذى ستفعله بعد أن يتشكل العدد لديك ، إن مجرد إحصاء الجزئيات فى نص ما ، مرحلة قد يلتقى فيها أمام النص الواحد ، المؤرخ ، وعالم النفس ، وعالم الاجتماع ، والناقد الأدبى ، لكن المرحلة التالية والأهم هى التى ستدخل بكل متخصص من هؤلاء إلى مجاله الدقيق ، وتبين مدى قدرته على توجيه العناصر المتجمعة بين يديه لاعادة بناء النص من جديد ، فالدارس لا يقوم بالتفكيك لذاته ، ولكنه يقوم به من أجل إعادة التركيب على أسس يلتقى حولها بصفة عامة ، المتخصصون فى مجال معين ، ولكن الحالات التى تشير إليها - وهى ليست بالقليلة كما أسلفنا ، تترك النص ركاما وأنقاضا ، ومع ذلك فإن أصحابها يحسبون أنهم يحسنون صنعا ، إن خطورة هذا المنهج تبدو الآن فى درجة الاغراء التى تقدمها للشباب الذى يقدمون أطروحاتهم العلمية للجامعات ، حيث يتحول شاعر كأبى تمام على يد أحدهم إلى مجموعة من الأفعال والأسماء والحروف والظروف ، تضم فى جداول دقيقة روسوم بيانية ذات طابع علمى تستنفد جهد الباحث وكأنها مقصودة لذاتها فإذا وصل إلى مرحلة التحليل وهى الأساسية لديه وصل منقطع الأنفاس واكتفى بتقديم ملاحظات غامضة هزيلة ، وهو قد يخفى وراء بهرجة الاحصاء عدم إدراكه الدقيق حتى لطبيعة العناصر الأولى ، ومن سيعد وراءه مائة «صفة» وردت فى قصيدة ما ، قد يتبين عند الشبع الدقيق أنه أدخل فيها « الخبر » و«الحال» دون أن يدرى !

إن جانبا من المخاطر المتصلة بهذا الاتجاه يكمن كذلك فى «تجفيف رواء » لغة النقد الأدبى ، وتحويلها إلى مستوى تعبيرى غريب عن جسد النص الذى تعالجه - وتطمع فى أن تجعل من نفسها جسرا ملائما بينه وبين المتلقى ، وهو ما يفرض حداً أدنى من الأتساق التعبيرى يغيب فى المبالغة فى وجود الجفاف الرقمى الصارم ، الذى لا يقل عن نزعة التهويم الغامض .

نحن فى حاجة اذن إلى تأسيس قراءة نقدية معاصرة للنص الشعرى القديم تستفيد من معطيات الحوارت والتحارب النقدية وتهدف إلى توطئة السبل لامتاع المتلقى المعاصر والمبدع المعاصر على سواء بالتراث الشعرى الفنى .

إن المنطلق الأساسى لمثل هذه القراءة الناقدة ، يكمن فى أنه لا غنى عن العودة إلى هذا التراث الشعرى الفنى ، الذى لو كان فى يد أى أمة أخرى لأولته من العناية أضعاف ما نوليه الآن ، دون أن يعنى ذلك ،

الفناء فى هذا التراث أو التحجر عنده ، أو التعبد به أو التماهى معه ، وإنما الانطلاق منه وإعادة اكتشاف كثير من أسراره وقيمة التى لم تستنفدها جهود القدماء على جلالها وأهميتها . وهذه القراءة لا تعنى تجفيف الاتصال بروافد الثقافات الأخرى التراثية أو المعاصرة ، بل إن هذا الاتصال قد يكون عونا على اكتشاف زوايا جديدة فى تراثنا ذاته ، إن العودة إلى التراث ينبغى أن تتم من منطلق التحرر أكثر من منطلق التقيد ، وقد يؤدى ذلك كما يقول الدكتور مصطفى ناصف فى كتابه خصام مع النقاد إلى أن يتحرر القارئ العربى من الوحشة التى يجدها فى قراءة النقد الغربى وإلى «أن يجد نفسه ويجرب تجربته .. إننا نسعى بعبارة بسيطة إلى أن نتحرر – والتحرر هو الشعور بالمسافة بينى وبين الآخرين .

وإذا حلا لبعض الناس أن يردوا أن بيننا وبين الأجداد مسافة فقد أحب أن أذكرهم أن المسافة بيننا وبين بعض التيارات التى تهب علينا أوسع ، والتواصل على كل حال ليس يعنى أن نفنى فى شيء لا أحد يشجع على ضيق الأفق والغرور ، ولكننا لا نشجع على أن نضيع فى الزحام» .

والتحرر الذى تستهدفه القراءة النقدية من خلال عودتها إلى النص التراثى يمكن أن تساعد عليه طبيعة البنية الفنية للنص الشعرى الجيد على نحو خاص ، هذه البنية التى لا تقوم فيها اللغة بدور الإخبار المباشر ولا الإعلام عن الواقع ، وإن أمكن أن يؤخذ جانب من ذلك من بعض طياتها ، وإنما تتجاوز ذلك فتصبح علاقتها بالواقع الظاهر المحيط بها لحظة إنتاجها الأولى مجرد علاقة بأحد المثيرات الأولى أو بنقطة إنطلاق الطائر المجنح فى إحدى رحلاته ، ويبقى للتشكيل الشعرى فيما وراء ذلك حرية التشكل فى نفس المتلقى فى أزمنة أخرى وأمكنة أخرى .

إن قصيدة مثل « لامية العرب » للشنفرى ، ليست قراءتها الوحيدة مرتبطة بتجربة ثابت بن أوس الأزدى ، صاحب القصيدة ، ولا بتجربة جماعة الصعاليك التى ينتمى إليها ويثرى تقاليدها ويتحرك فى إطارها ، ولكنها تقرأ من منطلق تجسيدها الفنى الراقى للحظة من لحظات النفس البشرية وهى لحظة قابلة للتكرار بجوهرها لا بأعراضها فى أزمنة وأمكنة أخرى ، وليس هذا وحده هو المهم بل الأكثر أهمية هو كمون قدرة فنية فى البنية الشعرية للقصيدة تجعلها قادرة على إعادة انتاج هذه المتعة فى تجليات مختلفة ، والبحث عن هذه القدرة الكامنة وعن تجلياتها الملائمة هى مهمة القراءة النقدية المعاصرة .

إن مطلع هذه القصيدة قد يقدم نموذجا ملائما ، فلقد بدأت القصيدة بتمرد على منطق «المثيرات والأفعال» الذى اعتاده

السلوك المنطقى واعتاده التعبير النثرى عن ذلك السلوك ، وجسد هذا التمرد البيت الأول :

أقيموا بنى أمى صدور مطيكم

فإني إلى قوم سواكم لأمْيَلُ

فالروابط المنطقية منفكة بين المثير والفعل الملائم ، فالذى يريد الرحيل هو الشاعر المتمرد وهو الذى ينبغى أن يقام صدر مطيته استعدادا لذلك الرحيل أما القوم فهم المقيمون المرتحل عنهم ومن ثم فمن المنطقى أن تظل نياقهم نياخاً لكن الشاعر بعثر أوراق المفاهيم الثابتة تمهيدا لبعثرة مفاهيم الوحشة والأنسه التى حكمت علاقة الكائن بالجماعة المحيطة به فى دوائرها المتتالية بدءا من القبيلة الأم إلى القبيلة الحليفة إلى القبيلة المعادية ثم إلى هذه الدوائر على تناقضها أحيانها ضد دائرة أوسع هى دائرة الحيوان المستأنس أو المتوحش والتى تتفق الجماعة فى صمت على أنها دائرة المسخر أو العدو وهو تصور سوف تقلبه لوحات القصيدة رأسا على عقب بعد أن قلبت مفهوم الرحيل والاقامة فى بيتها الأول ، إننا هنا بازاء حالة إنسانية يقرر فيها الإنسان أن يصنع مصيره بنفسه بصرف النظر عن التقاليد أو القيود المحيطة به والتى يحطمها من خلال منطق فنى رفيع ، فهو يكسر قانون الاجتماع السائد الذى يرى أن وحدة «الجنس» شرط لاقامة التآلف والتعايش ويستبدل بها وحدة المكان الواسع «الأرض» .

وفى الأرض منأى للكريم عن الأذى

وفيها لمن خاف القلى متعزَّلُ

لعمرك ما بالأرض ضيق على امرئ

سرى راغبا أو راهبا ، وهو يعقِل

ومن خلال هذا الاتساع بمعنى «الوحدة الجامعة» تعيد اللوحة تصنيف العلاقات فى إطار المفاهيم الجديدة ، فسكان الأرض ليسوا أقواما ووحوشا كما يفرض القانون السائد ، ولكنهم جميعا «أقوام» ، وهو يميل إلى قوم سوى قومه ويتخذهم أهلا ، والأهل الجدد هم : الذئب والنمر والضبع :

هم الأهل لامستودع السرذائع

لديهم ولا الجاني بما جرَّ يُخذَل

وكل أبيٌّ باسلٌ غير أنَّنى

إذا عرضتْ أولى الطرائدِ ، أبْسَل

وإذا كان مجتمع «بنى الأم» مفككا يُخذلُ فيه الجانى ، ويذاع فيه السر وتضعف فيه البنيةُ بين الأفراد وكان هذا مدعاة لأن يتحرر منه الشاعر ، فإن الصورة المقابلة فى المجتمع الجديد الذى اختاره يتحقق فيها التماسك فى أدق صوره ، وهو تماسك تظهر بعض تجلياته من خلال بنية فنية محكمة فى مثل هذا اللوحة

لجماعة الذئاب التى تتقدم وتتقهقر بحثا عن القوت تحت امرة قائدها فى تماسك وتناغم فنى محكم يندرج الشاعر أيضا فى إطاره :

وأغدو على القوت الزهيد كما غدا

أزلُّ تهاداه التنائف أطحلُ

غدا طاويا يعارض الريح هافياً

يخوتُ بأذناب الشعابِ ويعسلُ

فلما لواه القوتُ من حيث أمّهُ

دعا فأجابَتْه نظائرُ نُحَّلُ

فضجَّ وضجّتْ بالبراح كأنّها

وإياه نوحٌ فوقَ علياءَ ثُكَّلُ

وأغْضى، وأغْضَتْ وأُتسى واتستْ به

مراميلُ عزاها وعزّتْهُ مُرْمِلُ

شكى وشكَتْ ثُم ارعوى بعد وارعوتْ

وللصّبْر إن لم ينفع الشكْوُ أجْمَلُ

وفاء وفاءت بادرات وكلُّها

على نكظٍ مما يكاتِمُ مُجْمِلُ

إننا أمام لوحة شعرية رائعة للتماسك يتم إستغلال درجات الصوت وإيماءات النظر فيها بطريقة فنية محكمة ، فالذئب القائد جال جولته الأولى منفردا بحث عن الطعام فسابق الريح وعدا فى أذناب الشعاب وجال فى خوافيها فامتنع القوتُ عليه من حيث أمّه ، فأدرك أنها لحظة الاستعانة بالجماعة فما هى الا صيحة واحدة حتى اجابته صيحات انبعثت من كل مكان الذئاب ناحلات يحوط بوجهها الشيب والضمور ، لقد التحقت الجماعة بقائدها ووقفت قريبا منه فى فضاء الصحراء الواسعة تنتظر إشارته لكى تعزف على درجة الإيقاع التى يختارها ضجيجا أو خفوتا أو صمتا ، وكأنه قائد الغرف «المايسترو» وكأنها فرقة الجوقة التى لا تعرف المخالفة أو النشاز ، لقد بدأ القائد الضجيج فتابعته الجماعة كأنها النساء الثواكل النائحات فلما صارت درجة ايقاعه إغضاء تابعته فى الخفوت ، فلما تحولت إلى يأس وقنوط ، سكت صوت القائد وعلى أثره سكت صوت الجماعة وحلت محل ذلك نظرات العزاء المتبادلة ، لقد شكا فشكت وارعوى فارعوت ، ورأى أن الشكوى إذا لم تفد فالعزاء أجمل ، وقرر العودة جائعا كاظما غيظه ، وما إن خطا خطوة الرجوع الأولى حتى تابعته الجماعة صامتات كاظمات الغيظ .

إن وحدة النسق بين الجماعة والقائد وانسجام البنية اللغوية الشعرية مع الموقف ، تبلغ درجة رقيقة فى هذا المقطع حيث تتشكل حزمة الفعل ورد الفعل من خلال ستة أفعال متتالية : ضج ، أغضى ، اتسى ، شكا ، ارعوى ، فاء وفى مرات ورودها الست ، يأتى صوت القائد أولا عاليا ومطلقا من خلال اعتماده على حركة الفتح الطويلة أو القصيرة فى نهاية الفعل ، يتبعه صوت

الجماعة ملتزما ومقيدا من خلال مجيئه تاليا دائما وملتزما بسكون تاء الفعل ، وكأن المراوحة بين فتحة الايقاع وسكونه من خلال ست مرات سريعة ومتتالية تقدم ما يشبه دقات القرار والجواب ، وخفقات القلب المنتظمة ، وتتابع الحركات والسكنات فى تفاعيل الشعر على نحو منتظم ، وكلها مظاهر لانسجام القيد والحرية فى آن واحد ، وهو ما افتقده الشنفرى فى جماعته البشرية الأولى ووجده فى جماعة الحيوان التى أتخذها أهلا وقوما له .

إن القراءة الناقدة تستطيع أن تحقق متعة التحرر الفنى من خلال ميزة تكمن فى لغة الشعر من حيث طبيعتها ، وهذه الميزة يعبر عنها فى أبسط صورها بأن الشعر «حمّال أوجه» أو متعدد الدلالات ، وتلك واحدة من الفوارق الرئيسية بين لغة الشعر ولغة النثر التى ينبغى أن تكون محددة الدلالة خاضعة فى تدرج بنية تراكيبها ونموها لنظام منطقى ، يعكس لغة الشعر التى تخضع لمنطقها الفنى الخاص .

على أنه ينبغى أن نتذكر أن «لغة الشعر» تقع فى مرحلة وسط بين لغة الفنون الجميلة كالتصوير والنقش والموسيقى ، ولغة التفكير المنطقى النثرية ، بل إنها بطبيعتها أقرب إلى الشق الأول وأكثر استعانة بوسائله كالتصوير والموسيقى الذى يخطئ من يظنها علامة تزيين تضاف إلى جوهر كلام نثرى فيصبح شعرا ، وإذا كانت لغة كلغة التصوير والموسيقى صالحة لأن يعاد تأويلها والتمتع بها دون الوقوف عند تفسير واحد بعينه ، فإن لغة الشعر كذلك صالحة لأن تتفاعل فى نفس قارئها وناقدها بما يتجاوز تفاعلها مع نقاد وقراء سابقين بل وبما يتجاوز تفاعلها فى نفس المبدع ذاته ، وما دام كل تفاعل يستند إلى أسس قابلة للنقاش ، ومادامت القصيدة قد اتخذت مدارها المستقل وأنفصلت عن لحظة ميلادها ، فقد أصبحت جزءا من تراث اللغة الفنى القابل لتأويلات متنوعة ومتعددة .

أننا نستطيع أن نلمح فى إحدى لوحات معلقة عنترة بن شداد لونا من تداخل الصور وتمازجها وحلول بعضها محل البعض الآخر والنمو غير المنطقى بها بطريقة تذكر بالمتعة الموازية التى نلمحها الآن فى تقنية «التداخل والإحلال» فى التصوير السينمائى دون أن يكون فى ذلك تحميل للصورة أكثر مما تحتمل أو ابطال «للمعنى» الذى استخلصه منها النقاد الأوائل ، ولنتأمل فى هذه اللوحة التى تصور رحلة الرحيل إلى ديار المحبوبة عبر الصحراء الواسعة ، ولنتأمل «وسائل الرحلة» التى تمازجت وتعاقبت وتداخلت ممثلة فى الفرس والناقة والنعام .

تمسى وتصبح فوق ظهر حشيّة

وأبيتُ فوق سراة أدهم ملْجَم

وحشيّتي سَرْجٌ على عَبْل الشّوى
نهـدٍ مـراكله ، نبيـلُ المَحْزَم

هـل تُبْلِغنّي دارَهـا شَدَنيّةٌ
لُعِنَتْ بمحـروم الشـراب مُصَرَّمِ

خطـارةٌ غِبَّ السُّرى زَيّافـةٌ
تَطِسُ الأكـام بوَخْذِ خُفٍّ مِيْثَمِ

وكـأنما أقصُ الأكـام عـشيـةً
بقـريبِ بَيْنَ المَنْسِـمين مُصَلَّمِ

تأوي لَهُ قُلُص النَّعام ، كما أوتْ
حِزَقٌ يمانيـةٌ لأعـجم طِمْطِمِ

يَتْبَعْنَ قُلَّةَ رأسِهِ وكـأنَّه
حَدَجٌ عَلى نَعْشٍ لَهُنَّ مُخَيَّمِ

صَعْلٍ يَعودُ بذي العشيرةِ بَيْضَهُ
كالعَبْدِ ذي الفروِ الطويل الأصلمِ

إن اللوحة ترسم صورة مألوفة في الشعر القديم قوامها وصف الرحلة والراحلة ولكن قد يلفت النظر هنا أن عين الشاعر تلتقط راحلتين مختلفتين ؛ الحصان والناقة ، ولا يبدو في سياق بناء الصورة الجزم برصد التعاقب أو التوازي بينهما ، فقط يبدو الحصان ، وقد أصبح ظهره حشيّةٌ مع قُوّته ومهابته ، وتبدو الناقة أملاً يْحلُم أن يحمله إلى الديار ، ومن خلال هذا الحلم يبدو أفق المدى .

إن الحصان قوى القوائم والعظام ، ضخم المراكل ، تتطلع العين إلى موضع حزامه في نبل ومهابة ، ومع ذلك فإن صورته التى تلتقط له هنا تبدو وكأنها صورة ثابتة ، إنه أشبه بقاعدة ترتكز عليها « الحشيّة » التى يبيت عليها الشاعر ، فهو فارس عرشه على الخيل ، بكل ما في ذلك من توفّز وانطلاقٍ بالقوة ، أما الشق الثاني من الصورة وهو المتصل بالناقة فيبدو مخالفا للشق الأول ومكملا له ، فهو شق متحرك في مقابل الثابت هناك ، وهو نهاري في مقابل الليليّ - ولقد جاءت الإشارة إلى الحركة من خلال فعل الأمنية والهدف الذى يتصدر الصورة : « هل تبلغني دارها ؟ » وهي أمنية تستلزم الحركة التى تعينُ عليها راحلة مؤهلة نشطة ، فهي مؤهلة من خلال أنها لا تُستَغَلُّ فيما تُستَغلُّ فيه النياقُ الأخرى ، فهي لا تحمل ولا تلد ولا ترضع « لعنت بمحروم الشراب مصرم » وهي من ثم مُعَدة لقطع المسافات الطويلة فحسب ، ثم هي نشطةٌ تسرى الليل كله مسافرةً فلا ينال منها التعب ، وتشاهدَ غِبَّ هذا السُّرى تهز ذيلها يمنة ويسرة من وفرة نشاطها وسرعتها ثم تضرب الروابي بخُف شديد الوطء .

إن صورة الناقة التي ولدت هنا من صورة الحصان دون فاصل مرئي ، ستلد بدورها صورة النعام ، وما دامت السرعة قد بلغت مداها فقد تداخلت من خلالها في حدقة الحواس المستنفرة ، مشاهد الطبيعة

يلجأ إلى أدوات الربط ولا أدوات الانتقال وإنما إلى كيمياء المزج وسهولة التداخل والتوحد ، التى تتاح للحواس وقد تخلصت من جاذبية عالم الواقع إلى المناخ المتميز لعالم الشعر .

إن « الظليم » ذكر النعام سوف يتسلل إلى الصورة هنا تسللا خفيًا ، كما يحدث فى طريقة التداخل والإحلال فى التصوير السينمائى ، فإذا كانت الناقة التى يمتطيها الشاعر ، تطأ الروابي ، وتطس الأكام بخفّ قوى عريض ، فإن الشاعر أيضا « يطس الأكام » أو يقصها على ظهر نعام صغير الخفّ ، سريع العدو . ولنتأمل طريقة التداخل والإحلال الخفية ، ففى أعلى الصورتين يوجد الشاعر الراكب القاصد دار المحبوبة ، ولكنه مسكوت عنه فى الصورة الأولى فالناقة هى التى تضرب الروابي ، ومصرّح به فى الصورة الثانية ، فهو الذى يضرب الروابي ، وفى أسفل الصورتين يوجد الخفّ الذى يلامس الأرض ، لكنه فى الصورة الأولى خف عريض قوى لناقة تطأ الأرض بقوة وفى الصورة الثانية خف ضيق « قريب بين المنسمين » لذكر نعام سريع لا يكاد يلامس بقعة حتى يلامس تاليتها ، ومن خلال التقاء أعلى نقطة فى الصورة وأدنى نقطة فيها ، يتسرب الإحلال شيئا فشيئاً فنجد أمامنا ذكر النعام بدلا من الناقة كما وجدنا الناقة من قبل تحل محل الحصان .

إن هذه مجرد شرائح للون من القراءة النقدية للوحات شعرية قابلة للنمو والامتداد على اتساع القصيدة (وقد حاولنا الامتداد بالتجربة بالفعل فى دراسات أخرى لنا ، مثل كتاب «الكلمة والمجهر » وكتاب «متعة تذوق الشعر) لكنا أردنا هنا فقط الإشارة إلى إمكانية تقديم قراءة نقدية معاصرة لنص شعرى قديم دون أن يتعالى الناقد على القارئ ولا يشهر فى وجهه أسلحة التهويم والغموض أو التحديد والجداول الرقمية ، وأردنا بالإجمال أن نسلط الضوء المناسب على اللوحة موضع التأمل لا على عين المشاهد المتأمل ، ولعل ذلك يساعد فى إزالة جانب من الجفوة التى تكاد تلتصق بكل من النص الشعرى القديم وقطاع كبير من المناهج النقدية الحدية .

المتابعات

(الكتاب - المؤتمر)

المفهوم الإغريقى للمسرح
رؤية نقدية

زينب العسال *

شاهدت مؤخراً فيلم أودسيوس الذى عرض على شاشة التليفزيون، هو مأخوذ عن ملحمة الأوديسا للشاعر الأعمى هو ميروس .. ما قدمه الفيلم من خيال ومغامرات جعلتنى اتساءل ولماذا لا تقدم السينما العربية ما لدينا من ملاحم وسير شعبية وحكايات.

ما شدنا فى الفيلم ذلك الصراع الذى أدارته الآلهة بين إله البحر وبين الإنسان الذى امتلكه الغرور وتحدى مشيئة الآلهة . فكان الفيلم كيف قدم الشاعر تلك الأحداث والمغامرات والعذابات ؟

لقد أعانه الخيال إلى أبعد الحدود بحيث يطرح السؤال نفسه: هل قدم الشاعر الإغريقى - قديماً هذه الأساطير على خشبة المسرح أم أنها ظلت حبيسة الكلمة المقروءة ؟

يجيب عن هذا السؤال كتاب «المفهوم الإغريقى للمسرح». لمؤلفة ج: مايكل والتون. فى الفصل الأول، يعلن الكاتب ، منذ البداية أن المسرح الإغريقى لم يكن أبداً إلا مسرحاً أدائياً، أى أنه لم يكتف بقراءة النصوص المسرحية ـ بل كان وعى شاعر الدراما الإغريقية الأول ايسخيلوس يدرك أن العين أهم من الإذن ومن هنا ظلت العلاقة بين المنطوق والمرئى محوراً جمالياً، ينال الاهتمام الأكبر . فقد جاء فى كتاب فن الشعر «أن الفن وسيط أكثر قيمة من الأذن» ، ولسنا هنا فى حاجة لأن تتبع وجهة النظر تلك لدى كتابات اليسنج ومشيللر رغم وقوعنا فى أسر مقولة إن الدراما الإغريقية كانت مجرد لغة، أى لم يكن الأداء المسرحى يهم الشاعر الدرامى فى شىء، وأذكر أن المخرج الهامى حسن قدم لنا درساً شيقاً كان موضوعه تطور تقنيات المسرح الإغريقى.. ورغم صعوبة أسماء تلك الآلات التى قدمها المسرح الإغريقى، فإنها كانت مادة شيقة بالفعل. منذ أن اخترع القناع، واستخدمت الخشبة المتحركة وآلات رفع الشخصيات وتحريك الآلهة وطيرانهم فى الهواء أو نزوحهم تحت الأرض، ومع ذلك فإن ما وصلنا بعد بحق أقل القليل مما استخدم على المسرح الإغريقى .

وخاصة ما قدمه كل من اسخلوس وسوفوكليس ويوربيِدس رغم أن كتاب المسرح الإغريقى الأوائل كانوا أكثر تشدداً وتمسكاً بالتقاليد المسرحية التى ترسخ لما هو قائم بالفعل وتمجده ، بينما ضرب بهذه التقاليد المشاغب ارستوفانيس .. فقد ارتبط مسرحة بالحياة الآيثينية فى اضطرابها ورصد تحولاتها الاجتماعية، وعلت فى مسرحياته نكهة التهكم من النظام السياسى . إذا فقد ضرب ارستوفانيس بكل القواعد المسرحية التى تبناها المسرح الإغريقى قبل ظهوره فتشعر بأنفاس الجمهور وضحكاته وصراخه واعتراضه أحيانا. مما يحدث أمامه على خشبة المسرح، ولكن لماذا لم نعرف كيفية تحول المقروء إلى منظور؟

---

* باحثة وناقدة أدبية .

والحق أنه لم يصلنا من النقـد إلا صـوت أرسطو فى كتابه «فن الشعر». فى الوقت الذى وضع فيه أرسطو كتابه كان رحيل اسخلوس «أبو الدرامـــا» بل لم يعلم أرسطو الذى أن ثيسبيس هو مخترع فن التمثيل أى تحويل المحكى أو المروى إلى مشاهد، ومن هنا لم ينل التجسيد المسرحى اهتمامه، والدليل على ذلك أن المنظر «opsis» بمعنى البعد المرئى يأتى فى المرتبة السادسة من حيث الأهمية بعد الحبكة والشخصية واللغة والفكر والموسيقى ، لأنه أخرجه من صلب التراجيديا، فلم تعد من عمل الكاتب ونسبها إلى عمل مدير خشبة المسرح الأمـر الذى يجعلنا نفسـر انحسـار دور الأوركسترا «الجوقة» فقد تضاءل دورها الجمالى وتقلص إلى مجرد الربط بين الفواصل ، كذلك الأمر بالنسبة لرصد الحياة الأثينية اليومية أى الممارسة الحياتية . ويرجع الكاتب ذلك إلى مقولة نشأة المسرح الإغريقى الأولى ، فى حضن الطقوس الدينية ، لكن العزاء فى كتابات أرستوفانيس ، فهو الكاتب الذى فطن إلى أهمية ما يقع خارج خشبة المسرح، وقام بتوظيفه بذكاء.

وقد ساعده على بلوغ غايته تلك التحويلات التى شهدتها أثينا فى تلك الفترة فحينما أراد طاغية «سيراكيوز» التعرف إلى أحوال أثينا أرسل إلى أفلاطون طالباً منه تزويده بالمعلومات فـمـا كـان من أفـلاطون إلا أن أرسل إليـه مسرحيات ارستوفانيس حيث تمثل ثقافة ذلك العـصـر . إضـافـة إلى أنهـا تحـمل فكر أرستوفانيس الحر، فقد تحرر من التقاليد والقواعد الصارمة التى أرساها مسرح اسخلوس ، فها هو ارستوفانيس يبعث اسخلوس من مرقده هو ويوربيدس فيقيم لهما محاكمة فى مسرحية الضفادع فى عيد الليانا عام ٤٠٥ ق. وقد واجه ارستوفانيس والمجتمع الديمقراطى الرقابة التى فرضها بريكليس وتعرض للانتقاد بل والمحاكمة بتهمة القذف، لأنه صور شعب أثينا بقيادة بريكليس رجلاً عجوزا خرفا ، لقد كانت الديمقراطية تسمح بالهجوم أو السخرية على الأفراد ، أما جموع الشعب فكانت تمثل مهابة الدولة. لذا لم يهتم شعراء الإغريق بتقديم روح الشعب ، وظلت الدراما الإغريقية قبل ارستوفانيس تبتعد بصورة مؤكدة عن الجمهور الأثينى .

ولعل ثانى الأسباب التى لم تجعل أرسطو يلتفت إلى كيفية تحول المقروء إلى مرئى - ما كان يظن أن الكاتب المسرحى كان يقدم عرضاً نادراً ليوم واحد.. فلم يسمح هذا العرض للناقد كى يتعرف على خصائصه. هذه الحقيقة التى يشير إليها د . أحمد عتمان فى كتابه « الشعر الإغريقى» ما تنفى هذه المقولة ، لأن الدولة ممثلة فى هيئاتها التشريعية كانت تتكفل مادياً وإشرافياً على هذه المسرحيات التى كانت تعرض على قطاع عريض من الجمهور؛ وليس من المتصور - مثلا - أن يتم ذلك فى عرض واحد فقط يتسم بالندرة، لأن تلك المسرحيات كانت تقدم فى مناسبات اجتماعية وسياسية مختلفة .

إذن لم يكن المسرح الإغريقى يحتفى فقط بما هو علوى .. صراعات الآلهة أو صراعات أنصاف الآلهة . ومع ذلك فإنه حاول أن يقدم هذه الصراعات على المستوى الإنسانى، ومستوى المفهوم الدرامى لدى كل شعراء الإغريق القدامى

المؤتمر العالمى للاتحاد الدولى لمدرسى الفرنسية

د. نفيسة عليش *



تركزت أغلب المداخلات فى هذا المؤتمر على قضية الذات والآخر. فى الوقت الذى تبوأت فيه قضية المواطنة مكانة هامة على جدول الأعمال العالمى، كما طرحت للمناقشة مسألة الاختلاف: اختلاف النوع والثقافة.

وتعد الأغنية والقصة القصيرة ـ من بين أشياء أخرى ـ محل اكتشاف أنثروبولوجى دائم، يسرى هذا على الطفل كما يسرى على شباب الجامعة. وقد أسهم المذياع والتلفاز فى الانتشار الذى تحظى به الأغنية الأسبانية، فيما يعد دليلا على الرواج الحالى للاتينية. والأغنية وسيلة جيدة لفهم الثقافة الخاصة بكل دولة، ومن خلالها نفهم الآخر.

ومن وسائل الإعلام إلى عالم الأدب نقلة إلى صلب تلاحم الإبداعات عبر الزمان والمكان. كيف تحدد الإشكاليات المتعلقة بتداخل الثقافات فى مختلف مجالات الحياة الاجتماعية؟ حتى نستطيع أن نفكر ويكون لنا وجود، وكى نتمكن من رصد مختلف عناصر التداخلات الثقافية، علينا بالمراجع المتنوعة المتوافرة على مختلف مواقع شبكة المعلومات لتكون خير عون لنا للإجابة على هذه التساؤلات.

وعلى الصعيد المحلى والقومى، وفى إطار أنشطة الجمعية المصرية لمدرسى الفرنسية، قامت الجمعية هذا العام بتنظيم دورة تدريبية وورش ترجمة لطلبة الليسانس بأقسام اللغة الفرنسية بمختلف الجامعات المصرية، جامعة الإسكندرية وعين شمس والمنصورة والقناة. وقد ارتكزت المحاور الرئيسية حول القضايا المتعلقة بازدواجية اللغة وإشكاليات الترجمة.

* أستاذ اللغة الفرنسية وعميدة كلية البنات ـ جامعة عين شمس.

Colloque International 1999 de la FIPF

Dr. Nefissa Eleiche *

La majorité des interventions ont insisté sur le jeu du même et de l'autre. À l'heure où l'éducation de la citoyenneté est plus que jamais à l'ordre du jour où la question de la différence est en débat (différence culturelle, différence de sexe).

Parmi d'autres genres, le conte et la chanson sont des objets de découverte anthropologique inépuisable de la maternelle à l'université. Radios et Télévisions friandes de chansons diverses aident à l'expansion phénoménale du marché mondial du disque anglais ou hispanique et prouvent certes que la latinité est à la mode. C'est la chanson qui fera comprendre la propre culture de chaque pays et celle de l'autre. Des Médias à l'univers littéraire, parcours au coeur des imaginations entrelacées, à travers le temps et l'espace comment situer les problématiques interculturelles dans quelques sites Internet nous devons consulter la bibliographie diversifiée et récente qui certes aidera à répondre à toutes ces questions ?

Au niveau local et national, l'AEPF a commencé cette année par organiser un stage où les étudiants de la quatrième année de différentes universités égyptiennes (Alexandrie, Ain-Chams, Suez et Mansourah) ont eu l'occasion de connaître qu'est-ce que le bilinguisme ? Et comment traduire ? Ce stage et le colloque figurent parmi les activités de l'AEPF.

* - Professeur de littérature française- Département de langue et de littérature française – Faculté de jeunes filles – Université Aïn - Chams

المادة غير العربية

* البحث
* المقال النقدى

ملخص
دور الترجمة فى المجلات الثقافية

د . كاميليا صبحى *

للترجمة فى المجلات الثقافية دور لا يقل أهمية عن ترجمة الكتب، نظراً لكثرتها، وتنوع موضوعاتها، وملاحقاتها السريعة والدءوبة لما يُقدَّم فى البيئات الثقافية العالمية.

ومن خلال رصد حركة الترجمة فى بعض المجلات الحديثة مثل : (القاهرة)، و (إبداع)، و(سطور)، والمجلات القديمة مثل (الرسالة) ـ يستعرض هذا البحث سلبيات هذه الترجمات وإيجابياتها، ويرصد أكثر اللغات المترجم منها مع تحليل أسباب ذلك .

كما يعنى البحث بكيفية انتقاء المادة المترجمة، ودلالة التفوق الكمّى لبعض أنواعها.

ثم يقف البحث كذلك على مكانة المترجم فى هذه المجلات .

وبالنسبة للمصطلحات الحديثة ـ يعمد هذا البحث إلى تقديم أكثر الوسائل الشائعة التى تنقل هذه المصطلحات إلى العربية.

وبالإضافة إلى ذلك يضع البحث تصويراً للنظم المعلوماتية الحديثة، ودور شبكات المعلومات والرؤى المستقبلية للترجمة والمترجمين .

ويخلص البحث فى النهاية إلى طرح منهج جديد لدور الترجمة ومكانة المترجم فى المجلات الثقافية.

* أستاذ مساعد اللغة الفرنسية ـ بكلية الألسن . جامعة عين شمس .

Bibliographie

Ouvrages :

-**JAMET(Michel)** *La presse périodique en France,* Armand Colin, Paris,1983.
-**PALMER (Micheal)** *Des petits journaux aux grandes agences.* Naissance du journalisme moderne- Aubier – Paris – 1983.
-**VANOYE(François)***Expression communication.* Armand Colin, Paris – 1990.

Articles parus dans des revues et périodiques
-**BENSOUSSAN (Albert)**

1-La traduction passerelle entre les cultures – In Traduire – Actes de la journée mondiale de la traduction 1995- 1- Société française des traducteurs – Paris – 4/95 – N° 166. Pp. 45 – 48.
2-Le traducteur défenseur de sa langue – In Traduire – Actes de la journée mondiale de la traduction 1995- 2 -N° 167- Société française des traducteurs – Paris – 1/96 – Pp. 33 – 37.
-**COMARIN (Elio)** *L'Europe et ses journalismes* - In Medias pouvoirs – N° 13 – Janvier- février – Mars – Bayard presse – Paris- 1989 pp. 109 – 113.
- **DORNO (Théodor)** *L'industrie culturelle* – In sciences de l'information et de la communication – Larousse – Paris 1993. Pp.66-71
-**HONG (Cheol- Hoon)** *Tendances de la néologie par dérivation et par formation au moyen d'éléments* Gréco-Latins- In La linguistique – Colloque de IASI- PUF – 2 Volume 33 – Paris – 1997 – pp. 107 – 116.

-**LEE-JAHNKE (Hannelore)** *La traduction médicale : une science à Part ? In Traduire* – Actes de la traduire – 1995 – 2 – N° 167 – Société française des traducteurs – Paris 1/96 – pp. 7-12
-**ROUKENS (JAN)** *DG XII et la commission Européenne* – In Traduire – Actes de la journée mondiale de la traduction 1995- 1 – Société française des traducteurs. Paris – 4 / 95 N° 166 – pp. 17 – 26
-**SRPOVA (Milena)** *Le calcul des procédés de traduction*- In La Linguistique – PUF – 1- Vol. 33 – Paris – 1997 – pp. 13-22

المراجع العربية -

د. عبد العزيز شرف

- الأعلام ولغة الحضارة – كتابك – دار المعارف– القاهرة – ١٩٧٧
- اللغة الإعلامية – الناشر المركز الثقافي الجامعي – علم الأعلام اللغوى – القاهرة-

Conclusion

La traduction dans les revues littéraires occupe une place bien importante du fait de sa quantité, de sa permanence et de sa diffusion.

Les rédacteurs en chef sont invités à lui envisager un rôle bien déterminé. Il ne suffit pas de présenter « des traductions » au lecteur, il faut que ces traductions puissent être un apport constant d'idées et de style.

Il est indispensable de fixer une méthode à suivre dans toutes les revues, de sorte à

- Mentionner systématiquement le texte original
- Préciser le nom de l'auteur
- Ne pas omettre celui du traducteur
- L'introduire au lecteur

afin que rien ne soit laissé au hasard.

Il est souhaitable de ne pas confier la traduction des essais à des traducteurs peu expérimentés. Ces traductions dépassent d'habitude leur compétence.

Si la communication est le propre de la traduction. Il faudra faire en sorte qu'elle puisse s'effectuer également entre les traducteurs, surtout avec toutes les facilités qu'offre actuellement l'informatique.

Les traducteurs doivent également être solidaires. Si la coopération entre les traducteurs d'un même pays est recommandée, elle est encore plus souhaitable sur le plan planétaire. Par Internet ce genre de communication n'est pas difficile, il suffit de créer des sites appropriés et les adhérents ne tarderont pas à affluer. Mais qui prendra l'initiative?

l'heureuse surprise de voir, trois ans après la publication de " En franchise intérieure", le néologisme repris pour titre d'un essai ! Eh bien ! tout traducteur doit pouvoir sortir de ses tiroirs de semblables exemples » [34]

Or nous pensons qu'il a tort ! S'il se voit assez compétent pour le faire, d'autres traducteurs ne le sont pas. Et c'est justement parce qu'il y a des personnes qui prennent au sérieux ces néologismes qu'il est recommandé d'en rationaliser la création !

Comment le traducteur peut-il être le défenseur de sa langue en incitant les autres à en faire un usage aussi abusif ? Il n'a peut-être pas trouvé l'équivalent simplement parce qu'il a mal, ou pas assez cherché. Peut-être un autre a-t-il pu trouver une solution. D'où l'importance de créer des canaux de communication entre les traducteurs.

Informatique et traduction

Le soutien informatisé est de plus en plus indispensable au traducteur :

«Les dictionnaires électroniques, les banques de mémoires de traductions, des systèmes de messagerie auxquels on accède depuis son poste de travail »[35]

sont actuellement des outils de grand secours au traducteur. Ils peuvent l'aider à éliminer un nombre considérable de fautes en lui facilitant la recherche.

Au lieu de perdre le temps à perfectionner la machine à traduire qui jamais ne sera en mesure de procurer un travail aussi créatif que ce que peut offrir le traducteur, mieux vaut lui garantir un véritable secours informatisé.

---

[34] - BENSOUSSAN « Le traducteur défenseur de sa langue » Op –cit. p. 34

[35] - JAN *Op-cit.* p. 23-24

«d'un monème conjoint (confixe) et d'un monème libre (par exemple géopolitique –microfiche– télévision etc.)»[30]

a été transposée en arabe par l'emprunt du monème libre et la traduction du confixe (monème conjoint). Ex :

Post-Colonial [31] ما بعد الكولونيالية

S'il est vrai que

« la richesse du français au XVIe siècle découle de la traduction systématique des auteurs grecs et latins »[32]

il ne faut pas négliger que Malherbe a dû effectuer le siècle suivant un travail important d'épuration de la langue. Et si **HONG** y voit

« un indice révélateur de la bonne santé de la néologie française aux matrices variées(...) [qui] contribue(...) à la vitalité de la langue française d'aujourd'hui » [33]

nous pouvons prétendre que le contraire est aussi vrai. Ce même phénomène peut nuire à la langue cible surtout si tout le monde se permet d'ajouter son « grain de sel » comme l'avoue **BENSOUSSAN** non sans fierté :

« de terranizar, j'ai fait " terraniser ". J'avoue même une "convivence", issue de la lassitude à manier la périphrase pour traduire convivência, sans équivalent direct en français. J'ai eu

---

[30] - HONG – *Op-cit.* p. 108

[31] – " آفاق ما بعد الكولوبيالية " اليكى بوبمر – ترجمة غادة نبيل" – القاهرة العدد ١٨٠ نوفمبر ١٩٩٧ ص ٣٤

[32] - BENSOUSSAN « Le traducteur défendeur de sa langue » *Op-cit.* p. 34

[33] - HONG – Op-cit. p. 116

signification lexicale appeler calque »[27] qui est parfois utilisé à notre avis sans forte nécessité faute de pouvoir trouver un équivalent plausible dans la langue d'arrivée.

2 – La dérivation

Le système de confixation le plus repérable est celui formant ce que les linguistes arabes appellent المصدر الصناعى . Toutefois, certains en fait un usage abusif comme dans l'exemple suivant :

" وإذا رجعنا الآن الى الماضى سنستطيع ان نفهم ان الماركسية اللينينية لبنية فوقية ايديولوجية للاشتراكية البيروقراطية و السلطوية " [٢٨]

Dans une étude intéressante aussi bien que significative, **HONG** note que le procédé de dérivation figure à la tête des néologismes apparus dans la presse française écrite :

> « *Sur les 5042 néologismes recensés dans la presse écrite entre 1985 et 1990, le nombre de ceux qui sont formés par les affixes et les confixes gréco-latins s'élève à 2590, soit 1155 suffixés, 653 préfixés, 695 synthèmes formés par des confixes grecs et 87 synthèmes par des confixes latins* »[29]

Si en 5 ans 5042 néologismes furent repérer dans la presse écrite seule, nous pouvons imaginer sans peine ce qui est advenu dans l'espace de la dernière décennie. Un bon nombre de ces néologismes a dû trouver son chemin dans la presse arabe.

Une partie de ces mots qui se sont formés dans la langue de départ par la combinaison

---

[27] - MILENA *op-cit.* p. 14.

[٢٨] - " العودة إلى الماركسية البسيطة " السابق ص ١٠٢

[29] - Hong (Cheal-Hoon) « *Tendances de néologie par dérivation et par formation au moyen d'éléments gréco-latins* » In La linguistique – Colloque de IASI – PUF. 2 Volume 33- Paris – 1997 - p. 110

Il nous semble que l'innovation ne doit pas dépasser les limites du style et des moyens d'expression. Ce n'est pas parce que le traducteur ne dispose pas d'un « *pré-savoir* » qu'il peut se permettre de telles libertés.

Deux procédés de traduction

Deux procédés de traduction sont de plus en plus repérables dans les revues

1- L'emprunt
2- La formation de mots dans la langue d'arrivée à partir de la dérivation

1- L'emprunt :

« *L'emprunt (...) matérialise un minimum d'écart entre les deux langues comparées. La convergence sémantique est accompagnée de convergence formelle* »[24]

Notons dans l'extrait précédent l'usage de l'emprunt فونتونات .

Les exemples ne manquent pas dans bien d'autres articles :

" وفكر أدونيس هو فكر ترنسيندالى transcendatal "[٢٥]

" نهاية الحداثة العدمية والهرمنيوطيقا فى الثقافة بعد الحداثية "[٢٦]

MILENA appelle ce phénomène « *Parallélisme de la lettre ou phonétisme* » . Elle le distingue du «*parallélisme fondé sur la*

---

24 - MILENA *op-cit.* p. 14

٢٥- " رمزية الخير والشر عند أدونيس " كريستينا بوشنسكا – ترجمة منى سعفان – القاهرة عدد ١١٦ يوليو سنة ١٩٩٢ صـ ٩٧ – ١٠٣ (نلاحظ الخطأ فى كتابة الكلمة الأجنبية) .

٢٦- " نهاية الحداثة العدمية والهرمنيوطيقا فى الثقافة بعد الحداثية " جيانى فاتيمو – ترجمة وليد الخشاب ، القاهرة عدد ١٢٥ ابريل ١٩٩٣ ، صـ ١٠٦

Le degré de fiabilité et de solidité de ce pont de truchement est parfois fonction du sujet. Le niveau du traducteur lui-même oscille d'un thème à l'autre.

Nous avons déjà mentionné que les sujets de la revue « **Al Qahira** » sont en grand partie philosophiques. Ce genre de texte n'est pas du tout facile à transposer . Les résultats sont souvent de ce genre :

" ان المثير حقا فى هذه الأحداث ليس السرعة فى تفكيـك قطـع النظـام الرئيسى الواحدة تلو الأخرى وكأنه قصر من ورق، وانما خصوصا انـه استغرق قليلا من الوقت (تقريبا سبعين عاما) ولا وهم كبير يبـدو انـه واجب البقاء، على انه فى نظر الجميع ، سواء أكانوا أنصار مـادحين أو أعداء متحفزين، كان جبلا شاهقا (...) "

هل ينبغى ان نحافظ على ماركس العالم ونقذف، بل ندد به كمفكـر غـير مسئول كان لديه هذه الأفكار الموصوفـة مـن قبـل الواقعيين " بأنـها طوباويات" كريمة، ولكن خطيرة " ١٨

Comme *« le sens est l'invariant sur lequel la traduction repose »*[19] Il ne faut pas présenter une traduction incompréhensible sous prétexte que l'original soit difficile surtout que la solution est simple : si le texte est difficile, il vaudrait mieux ne pas le traduire ! S'il est vrai que c'est

> *«La primauté de l'idée, donc de l'idéologie, qui occulte parfois et les faits et le style »*[20]

١٨- " سياق الوهم " موريس جودوليه - القاهرة عدد ١١٩ اكتوبر ١٩٩٢ - صـ ٩٠-١٠٠

[19] - SRPOVA (Milena) « *Le calcul des procédés de traduction* » In, La linguistique – PUF – 1 – Vol 33 – Paris 1997- p.16

[20] - COMARIN(Elio) « *L'Europe et ses journalismes* » In Médias pouvoirs – N° 13 – Janvier – Février-Mars – Baryard presse- Paris 1989 – p. 113

il ne faut toutefois pas perdre de vue que le lecteur des revues littéraires cherche non seulement la primauté de l'idée traduite, mais parfois le style avec lequel « l'Autre » s'exprime, aussi bien que la façon dont il agence ses idées.

Par ailleurs, lorsqu'il s'agit de textes scientifiques le véritable problème réside en ce « *pré-savoir* »[21] qu'ils nécessitent comme nous pouvons le constater à partir de cet extrait :

" فالنظرية النهائية " نظرية كل شئ " يمكن ان تكون نظريـــة الجاذبيـة الكمية التى من خلالها سيتم تكميم (جعله كميا Quantifie) قوى الجاذبية ، وحتى هندسة المكان والزمان فى هذه الحالة، على غـــرار الإشـــعاع الكهرومغناطيســى المكمم على شكل فونتونات " ٢٢

La difficulté du sujet n'est pas à discuter, mais تكميم و مكمم n'ont pas ce sens en arabe : Selon المعجم الوسيط صــ ٨٣١

كمم النخلة : غطاها لترطب . وكمم الدن ونحوه : طينه وســده . وكمـم بالكمامة و- القميص : أكمه.

Est- ce donc parce que le traducteur « *éprouve les affres de l'enfantement* », est- ce parce qu'il « *cherche dans sa tête ou dans les dictionnaires les mots qu'il faut et (. .) ne les trouve pas* » qu'il lui soit permis d'« *inventer, (d')adapter, (d')innover* »[23]

---

[21] - LEE-JAHNKE (Hannelore) « La traduction médicale : une science" part ? In , Traduire – Actes de la journée mondiale de la traduction , 1995 – 2 – N° 167 – Société Française des traducteurs – Paris – 1996 – p. 11

٢٢- " مولد الأكوان " مارك لا شيز – رى جان بير ليمينه – القاهرة العدد ١٢٩ أغسطس ١٩٩٣ / صــ ١٠١

[23] - BENSAUSSAN (Albert) « Le traducteur défenseur de sa langue ». Op-cit. p. 33

وأضاف قداسة البابا قائلا : " ان هذه القضايا تتطلب من المسـيحى مثلـه مثل العالم الوعى بمجال وبحدود المجالات الخاصة بكل منهما "[١٦]

le moins qu'on puisse dire de cette langue est qu'elle est traduite !

8 – Bien que ça soit rare dans les revues, parfois la traduction est révisée. Nous avons toutefois quelques réserves à émettre quant au rôle du réviseur; nous ne savons jamais au juste le travail qu'il a effectivement effectué. Est ce une révision

- de la langue arabe ? (ce qui est automatiquement appliqué même aux textes non traduits)
- de la traduction ?
- des termes techniques ?

Ce réviseur recrée parfois le texte traduit sans que jamais personne ne soupçonne l'ampleur de son travail. Par contre, parfois le travail n'exige pas son intervention, son nom à côté de celui du traducteur nuit à l'effort de ce dernier.

Niveau de la traduction

Il est vrai que la traduction est « *la passerelle entre les cultures* » selon l'expression de **BENSOUSSAN**. Il a tout de même raison de constater que

> « *cette image de la passerelle est optimiste, car elle suppose qu'il suffit de franchir le pont – entendons, de lire une traduction – pour être de l'autre côté – dans ce cas là, dans le texte premier. Or s'il est vrai qu'on va par la traduction pénétrer l'univers étranger, il ne faudrait pas jurer de la fiabilité du pont de truchement. Pas très solide parfois, souvent rafistolé* » [17]

١٦- " هل انتهت محاكمة جاليليو " بثينة رشدى القاهرة عدد ١٢٦ - مايو ١٩٩٣ص ٢١٨

17 - BENSOUSSAN « La traduction passerelle entre les cultures » Op-cit., p. 46

l'essentiel est que le travail soit remis à temps pour être publié. D'ailleurs, si jamais le nom de l'écrivain est omis, on lui adresse dans le numéro suivant les excuses redevables, mais quand il s'agit du traducteur, ce n'est pas grave!

3- Introduire l'écrivain au lecteur est la règle. Introduire le traducteur est la plus grande exception. Son travail de "seconde main" ne lui accorde pas le mérite d'être introduit à **SON** lecteur. Pourtant, il n'en manque pas.

4- Le nom de l'écrivain s'écrit toujours au début, sous le titre. Celui du traducteur souvent à la fin.

Remarques générales sur la traduction

1- La "troisième main" est un fait repérable dans les revues. Si le français et l'anglais sont directement rendus en arabe, à travers le recensement nous pouvons constater qu'il ne va pas toujours de même pour les autres langues. Les pertes repérées en passant d'une langue à une autre ne feront qu'augmenter. Pourtant, les traducteurs spécialisés ne manquent pas.

2- Le texte source n'est pas toujours cité.

Les exemples tirés de la revue " **الثقافة العالمية** ", complètement consacrée à la traduction, montrent combien elle tient à donner la référence complète.

Mentionner le texte source a au moins deux avantages:

- L'utiliser comme référence.
- Savoir à quelle langue il appartient.

C'était d'ailleurs un véritable problème pour nous de savoir la langue d'origine des traductions. Le nom du traducteur et les références des articles furent des fois d'un grand secours. Le plus sûr fut de se renseigner auprès des rédacteurs en chef.

7 - Parfois, l'article est traduit sans mentionner qu'il s'agit de traduction. Mais à lire:

" وأصر الكاردينال بويار الذى ربما كان المدعى العام على التأكيد على أن كل أطراف القضية ، بلا استثناء كان لديهم النية الحسنة . ان القضايا الموازية لملف جاليليو أثرت فى طبيعة العلوم والدين.

Si le traducteur a une possibilité de choisir librement les textes littéraires, le choix des articles et des essais à traduire se fait souvent en fonction des thèmes traités dans chaque numéro.

Pour la plupart des textes français traduits dans la revue **« Al Qahira »** au cours de la période de **Ghali Shoukri**, c'était lui-même qui les procurait.

Fournir les textes au traducteur implique à la fois un côté positif et un autre négatif:

1- **Positif** : Dans la mesure où ce choix garantit l'appartenance des sujets au thème principal traité et au niveau requis. Le rédacteur en chef ne laisse pas ainsi le choix à la seule compétence des traducteurs qui offrent parfois des textes médiocres à cause de leur expérience et de leur savoir limités.

2- **Négatif** : Car les orientations idéologiques et parfois politiques du rédacteur en chef sont ainsi imposées au lecteur, sans jamais laisser paraître l'autre face du sujet traité.

Nous approuvons à cet *égard* **A. SHARAF** *lorsqu'il affirme* que la presse est une *expression objective non subjective.*[15]

Ecrivains et Traducteurs

Un regard sur la manière de présenter la traduction et les traducteurs dans la revue « **Al Qahira** » nous fait constater que :

1 - Les classifications de la revue reposent sur les rubriques : Essais - Nouvelle - Poésie - Théâtre etc. mais jamais Traduction. Ce terme se dissimule toujours sous les rubriques susmentionnées.

2 - Alors que le nom des écrivains n'est jamais omis, celui des traducteurs l'est à maintes reprises comme on le voit bien à travers le recensement. Ayant fait son devoir, le traducteur ne doit pas s'attendre à ce que ses droits soient conservés ;

١٥- عبد العزير شرف – الإعلام ولغة الحضارة – كتابك – دار المعارف – القاهرة ١٩٧٧ صـ٣٥

Choix des sujets

Dans ces revues dites « littéraires », le choix des sujets à traduire repose essentiellement sur deux genres de textes :

1- Les textes littéraires.

2- Les articles et les essais .

1- Les textes littéraires:

Nous avons déjà noté que les poèmes et les nouvelles sont les plus traduits. Nous ajoutons à la raison précitée le fait de l'espace limité que leur publication nécessite. Aussi est-il rare de trouver un roman ou une pièce de théâtre traduits dans les revues, sauf si cette dernière est composée d'un seul acte.[12]

D'ailleurs, nous pensons que le nombre des traducteurs aussi bien que celui des écrivains de la nouvelle augmente, à cause de la facilité de la publication.

La poésie a toujours constitué un sujet très important de traduction dans les revues. Un regard sur les titres traduits au cours des années 30 dans la revue **Al Risala** (**مجلة الرسالة**) prouve combien Lamartine, Chateaubriand et Victor Hugo ont été traduits.

2- Les articles et les essais.

le présent étant le propre de la presse, le choix de « *l'actualité étrangère* »[13] publiée dans les revues est surtout marqué par le « *règne du présent* » [14].

Lorsque c'est le traducteur qui propose les articles ou les essais, les rédacteurs en chef exigent normalement la dernière actualité pour présenter au lecteur la véritable scène intellectuelle dans le monde, surtout qu'il n'est plus difficile de l'avoir par Internet.

---

[12] - Un seul cas est à mentionner :

- الرماد – مسرحية لأرنولد بتر – ترجمة وتقديم شوقي فهيم – القاهرة ١٨١ – ديسمبر ١٩٩٧ص ١٢٢- ١٣٠

[13] - PALMER (Michael) « *Des petits journaux aux grandes agences, naissance du journalisme moderne* » Aubier – Paris- 1983- p. 19

[14] - *Ibid.* – p. 189

l'anglais est normalement la langue la plus traduite, alors que le taux de la présence des autres langues varie d'une revue à l'autre.

D'autre part, à lire les titres des textes traduits nous pouvons constater que :

1 - La langue française y est représentée en tant que langue de pensée non de littérature.
2 - La pensée présentée est surtout une pensée philosophique, non seulement compte tenu du nombre des articles traduits mais aussi de celui des pages de ces articles.

Mais ce n'est pas un pur hasard :

De 1990 à 1997, trois rédacteurs en chef [11] se sont succédées à la direction de la rédaction de "**Al Qahira**", chacun ayant sa pensée et ses tendances.

Nous pouvons sans peine constater à partir du recensement que la période pendant laquelle **Ghali Shoukri** fut le rédacteur en chef a été la plus fertile en traduction en général, et en traduction du français et de la pensée philosophique en particulier. Cette vérité ne relève pas seulement du nombre d'années qu'il a passé à la tête de cette publication : sociologue et intellectuel, **Ghali Shoukri** a - comme la plupart des intellectuels de sa génération - passé un long séjour en France. Aussi fut-il plus enclin à la culture française. Il entretenait par ailleurs une relation étroite avec cette cohorte de grands philosophes et penseurs français de son temps, d'où son attachement particulier au paysage intellectuel et philosophique français.

Un regard plus vaste sur la totalité des langues et des textes traduits prouve toujours la prééminence de la pensée traduite dans la revue "**Al Qahira**" par rapport aux autres matières traduites.

Dans le cas de **Sutur**, c'est surtout la nouvelle puis la poésie qui sont les plus traduites. C'est aussi le cas de **Ibda'** ; la place de la poésie y reste toutefois privilégiée, le rédacteur en chef étant lui-même poète.

De là à constater que le choix de la langue source aussi bien que celui des sujets à traduire dans les revues sont surtout fonction des orientations du rédacteur en chef.

---

[11] - Ibrahim Hamouda – Ghali Shoukri – Abdel Rahman Abou Ouf

ailleurs difficile de garantir une traduction systématique des livres les plus récents. Même dans ce cas, un décalage persistera entre la date de la publication du livre et celle de la publication de la traduction. Dans les revues un article qui vient de paraître peut être traduit et publié la semaine même.

Livres et revues évoquent le passé aussi bien que le présent. Le futur est surtout repérable dans les articles traduits dans la presse.

Le tableau suivant nous permet de résumer ces différences :

Livre	Revue
Sujet déterminé	Pluralité des sujets
Décalage entre la date de publication et la date de traduction	Rapidité de la traduction
Favorise l'élaboration d'une idée actuelle ou récente	Permet l'anticipation des courants idéologiques et littéraires

Lectures tirées du recensement :

La totalité des matières traduites relevées de la revue « **Al Qahira** » nous a permis cette lecture analytique :

1 - De la somme de 248 matières traduites relevées, la langue source de 127 textes est le français, avec un taux de 51%.

2 - La deuxième langue la plus traduite est de toute évidence l'anglais, avec un taux de 38 %.

3 - L'espagnol est la troisième langue traduite, son taux s'élève à 5%.

4 - Le taux de la traduction de l'allemand atteint 3.2 %, le russe 2 %, et l'italien 0.8 %.

La prééminence de la langue française comme langue source n'est toutefois pas un phénomène courant dans les revues littéraires. La lecture des échantillons tirés de **Sutur** et de **Ibdaa** nous montre que

Nous estimons que l'un des plus grands avantages de la traduction dans les revues réside en ce contact *permanent* qu'entretient le lecteur avec l'Autre. Cet Autre qui parle plusieurs langues n'existera pas sans l'intervention du traducteur,

> *«indispensable cheville ouvrière de la culture universelle »* [8]

Un autre grand intérêt de la traduction dans les revues est sans doute la possibilité d'anticiper des idéologies en train de se préparer ou des courants intellectuels en train de se fermenter. Lorsque nous lisons en juin 1992 :

> " التليفزيون الدولي " [٩]

nous comprenons la difficulté ressentie par le traducteur pour trouver un équivalent plausible à une idée qui n'était pas encore courante. Nous avons éprouvé la même difficulté lorsqu'au début de cette décennie nous avons eu - pour la première fois - à traduire le terme «mondialisation ». L'équivalent **عولمة** n'était pas courant, pas plus que l'idée elle-même (en tout cas pour une traductrice encore débutante !) .

Livres et revues

Le rôle de la traduction dans les revues est non seulement, à notre avis, important, mais il est surtout différent :

Si le livre répond

> *« à une attente spécifique, la revue se forge plutôt son public en contribuant à la mise en forme de son horizon intellectuel, politique et moral.* » [10]

Traduire un livre c'est traduire une idée, alors que dans les revues il y aura autant de sujets que de matières traduites. Il est par

---

[8] - BESOUSSAN (Albert) « *Le traducteur défenseur de sa langue* » In Traduire – Actes de la journée mondiale de la traduction 1995- 2 N° - 167 Société française des traducteurs - Paris – 1/96 - p. 33

٩- " تليفزيون بلا حدود " ميشيل ماثبان - بدون اسم مترجم - القاهرة عدد ١١٦ - يوليو ١٩٩٢- صـ ٦٤

[10] - JAMET - *Op-cit.*, p 28

Elle souligne le dynamisme de l'acte émissif et réceptif, basé sur l'interaction entre l'informateur et le public virtuel.

Néanmoins, pour que cette position active se perpétue, deux conditions sont indispensables : il faut pouvoir offrir au lecteur

1 - *Le paysage intellectuel dominant* [5]

2 - Dans une langue fiable.

Pourquoi la traduction dans les revues ?

Ce *paysage intellectuel dominant* n'est pas uniquement local ou régional, lequel sera vite parcouru et ne suffira pas à lui seul pour polariser l'attention et l'intérêt du lecteur. Ce paysage est censé refléter une vue plutôt panoramique de la pensée et de la créativité humaine quelle que soit la langue d'arrivée. D'où le rôle de la traduction.

Dans un contexte différent, **ADORNO** parle d' *« industrie culturelle »* [6]. Cette expression résume à notre avis la nature de l'activité effectuée par ces revues, du fait de la diversité des matières publiées et des langues qui y sont représentées par le truchement de la traduction.

En traduisant, ce n'est pas simplement le domaine linguistique qui passe, mais c'est surtout le domaine extralinguistique qui s'offre au lecteur. Par ces matières traduites, nous nous approchons de la culture d'autrui :

> *« s'approcher des cultures étrangères, approcher l'Autre - l'auteur premier- c'est d'une certaine façon, s'inviter à sa table, partager une culture comme on partage un repas »* [7]

---

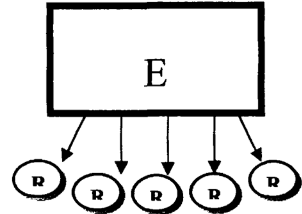
[5] - JAMET (Michel) *Op-cit*, p. 27

[6] - ADORNO (Théodor) « *L'industrie culturelle* »In Science de l'information et de la communication – Larousse –Paris – 1993 – p 66

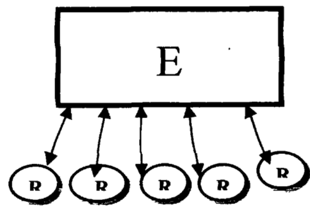
[7]- BESOUSSAN (Albert) *« La traduction passerelle entre les cultures »* In Traduire – Actes de la journée mondiale de la traduction 1995- 1 Société française des traducteurs- Paris – 4/95 – N° 166 – p. 45

« les revues paraissent avoir essentiellement une fonction doctrinale même quand elles refusent une affiliation idéologique précise. » [3]

A partir de cette définition esquissant une conception plutôt proche de la réalité, nous pouvons postuler que ce genre de périodique ne sollicite que l'attention d'un public spécifique, compte tenu du type sélectif des sujets qu'elle offre. Nous empruntons à **VANOYE**[4] la figure suivante qui schématise le genre de communication qui a lieu entre l'émetteur et le récepteur :



Toutefois, ce schéma postule un rôle actif de la part de l'émetteur, plutôt neutre de la part du récepteur. Or, nous estimons que le récepteur de l'information spécialisée des revues littéraires est à la fois positif et actif: il n'attend pas l'information, il l'a cherche. De là, cette modification que nous proposons :



---

[3] - *Id, ibid.*

[4] - VANOYE (François)-Expression communication- Armond Colin - Paris - 1990 p.13

Place de la traduction dans les revues littéraires

Dr. Camélia Sobhy *

Cette étude repose sur un recensement que nous avons effectué sur la revue « **Al Qahira** ». Il recouvre la période de 1990 à 1997. Nous avons relevé la totalité des textes traduits, pour effectuer une analyse permettant de jeter la lumière sur les langues les plus traduites aussi bien que sur le choix des textes déterminant parfois le niveau de la traduction. Un parallélisme entre « **Al Qahira** » et d'autres revues similaires fera ressortir certains faits révélateurs. Deux procédés de traduction repérables dans la presse écrite feront également objet d'étude. Pour terminer, nous évoquerons les facilités qu'offre actuellement l'informatique aux traducteurs.

Revue / Magazine

Magazine, revue, périodique, ce sont tous des publications «périodiques» hebdomadaire, mensuelle, trimestrielle ou semestrielle, offrant une information à un public intéressé.

Alors que les dictionnaires fondent la distinction entre Magazine et Revue sur cette terminologie : illustrée/non illustrée, sujets divers/spécialisés, **JAMET** oppose quant à lui *les finalités de la publication* aux *caractéristiques commerciales* [1]. Il trouve qu'en dépit des caractéristiques communes propres à la presse, les magazines littéraires se distinguent des revues par leur « *vocation commerciale* ». [2] Nous pensons que ce facteur n'est pourtant pas loin des visées des revues, et ne peut à lui seul constituer un élément de valorisation.

Nous approuvons toutefois que

* Professeur adjoint au Département de Langue Française, Faculté des Langues « Al Alsun , Université de Aïn - Chams

[1] - JAMET (Michel)«*La presse périodique en France* »Armand Colin –Paris–1983p. 27

[2] - JAMET (Michel) *Op – cit*, p. 27.

ملخص
وصف أمريكا
قصيدة طويلة للدكتور أحمد تيمور

بقلم: د. ماهر شفيق فريد

على نحو ما حاول علماء الحملة الفرنسية أن يكتبوا "وصف مصر"، ناظرين إلى الشـــرق بأعين غربية، يحاول الدكتور أحمد تيمور فى هذه القصيدة (١٩٩٣) أن يكتـــب وصـــف أمريكا ناظرا إلى الغرب بأعين شرقية. إنه حوار الحضارات وتلاقى الثقافات فى إطـــار تجربة إنسانية مشتركة. ويرتمى ظل ولت وتمان – شاعر الديمقراطية الأمريكية ورمـــز المنشد فى العالم الجديد – على هذه القصيدة. ولكن وتمان ليس الحضور الشعرى الوحيـــد فيها فهناك أيضا روبرت فروست، وإليوت، وجبران المهجرى المغـــترب. وهنـــاك مـــن شعراء النثر همنجواى وآرثر ميلر وتنسى وليمز.

ويرسم الشاعر صورة – تكاد تكون ملحمية فى شـــمولها – للقـــارة الأمريكيـــة بجبالـــها وسهولها وخلجانها وهضابها ووديانها ورباها. وتتردد أسماء المـــدن وأســـماء المعـــالم الطبيعية والصناعية. ومن وراء أمريكا – وعاء الانصهار العظيم الذى تلاقت فيـــه عـــدة أجناس وحضارات – تتخايل أشباح تاريخية بعضها بعد به الزمن، والبعض الآخر مـــازال قريبا من الذاكرة: كولومبوس، جورج واشنطن، لنكولن، مارتن لوثر كنج. وإلـــى جـــانب التحليق الغنائى والإيحاءات الرمزية يستخدم الشاعر كثيرا من المفردات الواقعيـــة – لغـــة الحياة اليومية – التى تتآزر لترسم صورة معبرة لهذه التجربة الإنسانية الفريدة. وفى هـــذه الغابة من الزجاج والأسمنت والفولاذ واللدائن يجمح الشوق بالمتكلم إلى مـــآذن الحســـين وخان الخليلى وقاهرة المعز.

والقصيدة حافلة بأمثلة التناص أو – بعبـــارة أبســـط – الأصداء مـــن نصـــوص ســـابقة ومعاصرة: وهناك أصداء من القرآن الكريم، ومن امرئ القيـــس، ومـــن ألبـــير كـــامى وغيرهم. ومن الجمع بين هذه النصوص المتباينة فكريا ووجدانيا وحضاريا يتولد مركـــب غنى خصب يوحى بثراء القارة الأمريكية وتنوعها.

وتومئ القصيدة إلى أن أحمد تيمور شاعر حداثى ولكنها الحداثة التـــى لا تفقـــد اتصالـــها بالقديم ولا تسعى إلى إحداث قطيعة معرفية معه. ويستطيع المرء أن يقول وهـــو آمـــن، استنادا إلى هذه القصيدة وما سبقها وما تلاها، إنه من أوفر شعراء اليوم أصالـــة وثقافـــة وتجربة وتفتحاً على إمكانات المستقبل اللا متناهية.

travel diary with a paraphrasable content. It is composed of hundreds of verse paragraphs all commencing with the word 'America'. The various sections of the poem are of a piece not only with each other but with Taymour's work, both before and after.

The cadences are better orchestrated than in Taymour's first book of verse. As I have said earlier, the poem is packed with echoes from religious and literary sources, e.g. the Holy Quran, the Pre-Islamic poet Imru Al-Qais, etc. . . The poet exhibits a combination of originality and derivativeness. His images and cadences are in the main, though not invariably, entirely his own, or nearly so.

The imagery of modern life is picked up and developed by Taymour in a cumulative manner. The poem may seem, on a careless reading, to be a mere catalogue of some aspects of modern American life. In fact, it is a complex affair, but it is all of a piece. Along with the accumulation of detail goes a sustained lyricism and a meditative type of verse. In fact the poem represents an almost perfect fusion of emotion and thought.

Taymour is obviously familiar with all the technical phases of the medium he employs. This work seems to fall about half way between the lucidity of the classicists and the obliquity of the modernists. He achieves at a single stroke the discipline of the former and the energy of the latter. Judgement, discrimination and organization are all characteristic traits of his work. In his aversion to excessive obscurity and out of the way vocabulary – tares to which too many poets of today are subject – he displays a laudable degree of self-control, even of self-criticism. To state it in another fashion, he is 'an uncommon poet for the common reader'.

M. S. Farid

for this. This interpretation would be in line with the conclusions of many critics, by no means all leftist, of modern America.

It will readily be observed that this view of America is inseparable from the poet's admiration for the virtues of the American way of life. It results, when well-managed, in a deeply-ingrained respect for the individuality of the individual. It makes for free expression of opinion and for respect of man's rights irrespective of race, religion, gender or creed. The principles America has espoused, from the time of George Washington onwards, will always inspire respect, no matter how the practice may occasionally fall short of the principle.

Going through this poem is like a conducted tour through a whole continent: men, places, flora and fauna and all. Taymour gives in considerable detail an analysis of the American character as seen by an intelligent observer. Poetically, the disparate elements that are the poet's material fuse into a single whole. It is worth observing in this connection that the poet makes references to some of the harshest critics of the American Dream: Arthur Miller, Tennessee Williams, Frost, Hemingway and T.S. Eliot, to say nothing of Charlie Chaplin. In calling attention to the work of these men, Taymour clears the air once and for all of a great deal of nonsense. America has great faults, but it also has definite, probably greater, virtues. The poet writes with an eye to both sides of the coin.

Description of America develops more or less the manner of literature of travel, both ancient and modern. It bears an intimate relationship to the works of ancient Arab travellers as well as to the work of scholars of the French Expedition who landed in Alexandria in 1798 with Napoleon. But it also recalls such modern (or modernist?) documents as William Carlos Williams' *Paterson*. It is both a critique and a description. The poem offers the semblance of a

new world, he catches sight of many things which have escaped the notice of many an indigenous writer. The poem is full of topical allusions and literary references. It stands in a direct line of descent from Pound, Eliot, W.C. Williams and cummings.

As a poet, Taymour is remarkable for his imaginative sweep. His writing is studded with references to medical science. His is a mind eagerly responsive to new ideas. His scientific training indeed seems to set him apart from his contemporaries, mostly men of a literary education who can hardly claim to have any profound knowledge of the latest developments in the fields of science.

The poem reiterates a theme so often encountered in modern Egyptian literature: the confrontation of East and West. It carries forward some of the ideas advanced by the Lebanese Jibran (himself an immigrant to the U.S.A.), the Sudanese Al-Tayeb Salih and a batch of Egyptian writers: Taha Hussein, Tawfiq Al-Haqim, Mahmoud Taymour (no relation of the present poet), Yahya Haqi, Al-Sahar, Idris, Abdul Haqim Qassim, to say nothing of Al-Tahtawi. All these writers, in their different ways, have cast about for some mode of co-existence with the West. Such conclusions as can be drawn from their work show that such a modus vivendi is neither inconceivable nor impossible.

The poem explores a wide range of experience. Taymour has a good deal to say about modern American civilisation, both pros and cons. In giving matter primacy over spirit, and in going farther than any other civilisation has gone in this respect, America seems to have but loose powers that have got out of hand and become a threat to man's very humanity. The fault, however, lies largely with man's employment of modern technology rather than with the technology itself. Unscrupulous politicians and war mongers are largely to blame

DESCRIPTION OF AMERICA
A Long Poem by Ahmed Taymour

By

Maher Shafiq Farid

*****

Description of America (the title inevitably recalls *Description de l'Egypte*) is a long poem by Dr. Ahmed Taymour, contemporary Egyptian poet and Professor of Medicine at Al-Azhar University. Born on 1 May 1948, Taymour graduated from the Faculty of Medicine, University of Cairo, in 1972. He has so far eight books of verse to his credit: *Duality of Floating and Sinking* (1990), *Sparrows in their Cairene Uniform* (1996), *Description of America* (1993), a product of a visit to the U.S.A., *A Rhyme Exchanged between Imri Al Qais and Myself* (1997), *A Little Love will not Do* (1998), *A Call from behind the Bushes* (1998), *An Evening of Pure Poetry* (1999), *A Broken F Makes a Clean Breast of Itself* (1999).

In one respect, *Description of America* is a fiercely-sustained attack on the materialism of America. In another, it is a gasp of admiration and fascination. The poet is obviously unsympathetic to certain aspects that in some way or other have gone to make the American ethos, but he bestows high praise on other aspects. An honest and original critic, Taymour attacks the chic fashions of the new world, the great melting pot of different races and creeds. He makes some rather strident generalisations in the process (to some he may occasionally even seem grossly mistaken) yet there is no denying that he is keenly alive to the civilisation he is writing about and to the moral flabbiness of its cultural texture. As a stranger confronted with a

البحوث والدراسات المنشورة بالعدد (٢) لسنة ١٩٩٩
الناشر: مركز الحضارة العربية

٤ شارع العلمين - الجيزة تليفاكس ٣٤٤٨٣٦٨
ويطلب من مكتبة الإنجلو المصرية
١٦٥ ش محمد فريد القاهرة ت: ٣٩١٤٣٣٧

فكر وإبداع

البحوث والدراسات والإبداعات المنشورة بالعدد (١) لسنة ١٩٩٩
الناشر مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ شارع محمد فريد (القاهرة) ت: ٣٩١٤٣٣٧

يطلب من

مركز الحضارة العربية
٤ ش العلمين ـ عمارات الأوقاف
ميدان الكيت كات ـ الجيزة ـ ج.م.ع
ت ٣٤٤٨٣٦٨

مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ ش محمد فريد القاهرة
تليفون : ٣٩١٤٣٣٧

مكتبة زهراء الشرق

١١٦ ش محمد فريد _ القاهرة

ت / ٣٩٢٩١٩٢

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٩٩/٦٧٥٤

I.S.B.N . 977 - 291 - 154 - X

مطبعة العمرانية

الجيزة ت ٥٨١٧٥٥٠



فكر وإبداع
من مواد العدد القادم

- كولريدج حول الشعر.
- الغزو الثقافى والتحديات الحضارية.
- الخيال العلمى فى أدب توفيق الحكيم.
- المشهد الروائى فى روايتى (حافة الفردوس، وفرس النبى).
- مفهوم الأمن القومى فى عصر المعلومات.
- تفاعلات ثقافة العولمة فى رواية (شرف).

تداعيات الجدل حول آبى تمام.

- خوان رامون خمينيث والشعر فى إسبانيا وأمريكا اللاتينية.

FIKR WA IBDA'

- DESCRIPTION OF AMERICA Along poem by.   Ahmed Taymour.
- Pluce de La traduction dans les revues litteraires
- Colloque International 1999 de la FIPF

No . (3)
Oct 1999



Markaz
AL HADARAH
AL ARABIAH